



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**



**TESE**

**TRADIÇÃO E REPARAÇÃO: DISPUTA PELO CONCEITO DE LITERATURA  
E A ASCENSÃO DE CAROLINA MARIA DE JESUS COMO ESCRITORA**

**Denis Thiago Santos de Barros**

**2024**



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**TRADIÇÃO E REPARAÇÃO: DISPUTA PELO CONCEITO DE LITERATURA  
E A ASCENSÃO DE CAROLINA MARIA DE JESUS COMO ESCRITORA**

**DENIS THIAGO SANTOS DE BARROS**

*Sob a Orientação da Professora*

**Patricia Reinheimer**

*e Co-orientação da Professora*

**Alessandra de Andrade Rinaldi**

Tese submetida como requisito parcial para  
obtenção do grau de **Doutor em Ciências  
Sociais**, no Programa de Pós-Graduação em  
Ciências Sociais, Área de Concentração em  
Antropologia e Sociologia.

Seropédica, RJ  
Dezembro de 2024

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B277t

Barros, Denis Thiago Santos de, 1986-  
Tradição e reparação: disputa pelo conceito de  
literatura e a ascensão de Carolina Maria de Jesus  
como escritora / Denis Thiago Santos de Barros. -  
Duque de Caxias, 2024.  
279 f.

Orientadora: Patricia Reinheimer.  
Coorientadora: Alessandra de Andrade Rinaldi.  
Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do  
Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Ciências  
Sociais, 2024.

1. Estética/Política. 2. Jogo/Escrita. 3.  
Literatura. 4. Carolina Maria de Jesus. I.  
Reinheimer, Patricia , 1967-, orient. II. Rinaldi,  
Alessandra de Andrade, 1972-, coorient. III  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.  
Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais. IV.  
Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**


**DENIS THIAGO SANTOS DE BARROS**

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.


TESE APROVADA EM 12/12/2024

Documento assinado digitalmente  
 **PATRICIA REINHEIMER**  
Data: 28/01/2025 17:31:23-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Patricia Reinheimer. (Doutora) PPGCS/UFRRJ (Orientadora)

Documento assinado digitalmente  
 **ALESSANDRA DE ANDRADE RINALDI**  
Data: 28/01/2025 10:34:37-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Alessandra de Andrade Rinaldi. (Doutora) PPGCS/UFRRJ (Co-orientadora)

Documento assinado digitalmente  
 **ANDRE LUIZ DE JESUS RODRIGUES**  
Data: 09/01/2025 18:15:30-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


André Luiz de Jesus Rodrigues. (Doutor) IEAR/UFRJ

Documento assinado digitalmente  
 **ARY PIMENTEL**  
Data: 23/01/2025 04:41:36-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ary Pimentel. (Doutor) PPGLN/UFRRJ

Documento assinado digitalmente  
 **LUENA NASCIMENTO NUNES PEREIRA**  
Data: 13/01/2025 16:23:53-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Luena Nascimento Nunes Pereira. (Doutora) PPGCS/UFRRJ

Documento assinado digitalmente  
 **SABRINA MARQUES PARRACHO SANT'ANNA**  
Data: 21/01/2025 17:14:57-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Sabrina Marques Parracho Sant'Anna. (Doutora) PPGCS/UFRRJ

Dedico esta tese à minha avó Maria Galdino Barbosa, *in memorian*.

## Agradecimentos

Realizar esta pesquisa de doutorado e, sobretudo, escrever este texto me pareceu uma coisa impossível durante boa parte dos mais de cinco anos que este trabalho me tomou. Em parte, as razões disso se deveram à sensação que me percorreu durante a pesquisa de que escrever uma tese era uma tarefa para qual minhas possibilidades físicas, emocionais e intelectuais estavam muito aquém. Por outro lado, creio que esta sensação foi comum a muitos colegas que, como eu, desenvolveram parte de suas pesquisas em contexto de pandemia de Covid-19 e de um governo federal de extrema direita, que infelizmente foi a realidade do Brasil no período entre 2019 e 2023. Especialmente nos anos de 2020 e 2021, momento mais crítico da pandemia, no qual pós-graduandos de todo país estavam isolados em suas casas, escrever uma tese em um país e em um mundo que pareciam (e parecem ainda) estar em franca desintegração foi, imagino eu, algo sentido como fora do alcance de muitos pesquisadores e pesquisadoras. E algo sem sentido também. Para que entender um mundo em decadência?

Para mim, realizar minha pesquisa de tese significou, muitas e muitas vezes, trabalhar sob o efeito de profundo desânimo e falta de perspectiva de futuro. E junto aos contextos históricos, há também os contextos pessoais de cada pesquisador e pesquisadora, seus lutos, angústias, tristezas e toda uma gama de afetos difíceis de se lidar e que compõem a vida de qualquer pessoa, inclusive a de um sujeito cognoscente, que investiga, pensa e escreve o que conheceu de seu campo de estudo. Aprendi muitas coisas nesse processo todo, entre elas o fato de que o conhecimento se produz na vida, ao longo dos movimentos da existência do sujeito no mundo, e não afastado do mundo, como o antropólogo Tim Ingold tem insistido em seus trabalhos mais recentes. A partir disso, compreendi que se produz conhecimento no tempo histórico que vivemos e com os afetos que sentimos durante a pesquisa. Entender isso foi fundamental para que eu tivesse forças e encontrasse caminhos para desenvolver esta tese, que agora se encerra, ao menos enquanto trabalho acadêmico apresentado em forma de texto escrito.

Ainda que uma pesquisa de tese seja uma atividade solitária na maior parte das vezes, em especial durante o processo de escrita, muitas foram as pessoas que me ajudaram direta e/ou indiretamente na realização deste trabalho, e a elas agradeço agora.

Começo pela minha mãe, Josefa Maria dos Santos, que me incentivou a estudar desde meus primeiros anos da educação básica e que, com o seu afeto em forma de

mensagens no *WhatsApp*, de comida, de abraços e orações, foi essencial para que eu conseguisse elaborar minha pesquisa. Ao meu irmão mais velho, Eduardo Galdino Barbosa, com quem cresci, entre brigas e parcerias, e com quem igualmente aprendi a me dedicar aos estudos, agradeço pelas mensagens de apoio e por todo o carinho com o qual me cercou desde sempre.

À minha irmã mais nova, Ketlenn Camila Miranda de Barros, quem só tive a oportunidade de conhecer depois de adulto, mas que parece que sempre esteve comigo, que sempre conheci. Obrigado pelo apoio e carinho.

Ao meu pai, José Camilo de Barros, agradeço por ter financiado meus estudos e ter me permitido viver uma infância e adolescência que ele mesmo não pode viver. Por causa dele, nunca vivi nenhuma dificuldade de ordem material. Apesar de tudo, obrigado por isso, pai.

Às minhas tias Rosilda Maria dos Santos Halley, Ianilene Maria dos Santos Farias e Ivanilda Maria dos Santos, as quais torceram muito por mim nesse processo, como sempre o fizeram ao longo de toda a minha vida. Pelo cuidado, preocupação, risadas, orações e pelo simples fato de vocês existirem, obrigado.

A Beatriz Arantes, pelo amor e parceria que tornaram o último ano deste trabalho muito menos difícil. Por ter me abraçado e me acolhido, e sido paciente e compreensiva nas muitas crises que vivi no processo de escrita da tese. Te amo, Tina!

À minha gata Ifa Marx, que apesar de ter me interrompido algumas vezes no processo de escrita de tese, principalmente mordendo meu calcanhar para pedir mais comida, foi minha companheira de todas as horas, literalmente. Sem seus carinhos e ronronados, minha vida teria tido bem menos graça nesse período.

Agradeço à minha orientadora Patrícia Reinheimer, por ter me abraçado e acreditado em mim desde o início do meu ingresso no doutorado do PPGCS-UFRRJ. Por seu companheirismo, acolhimento e conselhos. Por me orientar sempre no sentido de incentivar que eu pensasse de maneira autônoma. Pela paciência que você teve comigo em todo esse processo. Pelo diálogo e pelas ideias que deu, sem as quais este trabalho não teria transcorrido bem. Obrigado, professora!

À minha coorientadora Alessandra Rinaldi, que sempre torceu por mim, me apoiou e me abraçou desde o período de mestrado. Pela sua amizade, generosidade e

acolhimento. Por sua leitura cuidadosa desta tese e pelas dicas que deu, sem as quais a qualidade deste trabalho seria inferior. Por me incentivar e me convencer a acreditar em mim mesmo. Pelos cafés e conversas na livraria Travessa. Obrigado, professora!

Agradeço ao Instituto Nacional de Educação de Surdos e, em especial, à minha equipe pedagógica, por terem me permitido uma licença de 2 anos e seis meses, sem a qual eu certamente não conseguiria concluir este trabalho. Agradeço principalmente à professora Danielle Rodrigues de Oliveira (Doli), quem me cobriu no INES em boa parte do período que estive fora. Doli também foi minha companheira na primeira metade desse período de tese. Pelo apoio, compreensão e por todo o resto, obrigado, Doli!

Destaco também minhas colegas de equipe e, sobretudo, amigas Júlia Benjamin, Priscila Araújo e Luana Sidi (e Gil). Pela amizade, conversas, ombros amigos, risadas e pelo companheirismo no INES, obrigado. Foi também no INES que conheci a Marise Porto, quem mais me acolheu quando ingressei na educação de surdos. Uma verdadeira mãezinha para mim. E foi na educação de surdos que conheci o amigo André Rodrigues, que desde então tem sido uma pessoa das mais importantes na minha vida. É também meu companheiro de Laboratório de Estudos sobre Pensamento Político e Literatura (LEPEL) na UFF-Angra, e um entusiasta desta pesquisa desde quando ela ainda era um rascunho de projeto. Grato por tanto, amigo! Obrigado também às amigas Thabata Fonseca e Aline Fernanda, e ao amigo Fábio Pereira, parcerias na educação de surdos e na vida.

Aos amigos Paula Jatahy e André Bittencourt, por terem sido interlocutores nesse processo de pesquisa e, sobretudo, por tonarem o fardo de torcer pelo Clube de Regatas Vasco da Gama algo menos insuportável. Dividir a arquibancada de São Januário com vocês foi das coisas mais legais que vivi na minha vida. Por tornarem tudo mais leve, pela escuta, pelas frustrações futebolísticas compartilhadas, por nosso vínculo, por cada grito de gol que demos juntos, por essa amizade que só faz aumentar, muito obrigado!

Aos amigos Diogo Zarur, Guilherme Santana e Bruno Marcos, também amigos de Vasco e de vida, obrigado demais. Diogo foi essencial para mim em um momento particularmente difícil desta pesquisa de tese. Muito obrigado, amigo!

Aos amigos Daniel Hogeman e Saulo Silva, que desde os tempos de escola estão comigo. De lá para cá, nossa amizade se tornou mais profunda, um lugar de aconchego, pensamentos e boas gargalhas que faz a vida ter mais sentido. Valeu por vocês existirem, amigos!



À amiga Tamires Rodrigues, a evidência incontestável de que existe, sim, amor em São Paulo. Obrigado por toda escuta, troca e por me motivar na continuidade dessa pesquisa.

À amiga Laura Maria, a maior leitora que conheci, obrigado pelas conversas literárias e pela profunda amizade que desenvolvemos em todos esses anos.

À amiga Livia Abdalla, também minha professora de espanhol, por todos os ensinamentos e pelos conselhos que me deu ao longo dessa jornada. ¡Muchas gracias, guapa!

Ao amigo Edson Ramos, também meu mestre de yoga, e um interlocutor nos mais variados debates, com quem aprendo a ter coragem de viver e pensar da forma mais independente possível. Namastê, mestre!

Aos amigos do IFCS-UFRJ que só conheci depois que terminei a graduação: Bárbara Fontes, Claudinha, Diego Fraga, Fernanda Martins, Maíra Mansur (e André) e Michele Souza. Aos amigos dos tempos de graduação: ao queridíssimo Cleiderman Braga (e Juliane), obrigado por toda força que você me deu e pelos papos existenciais, revolucionários e filosóficos que temos. Te amo, amigo! Ao Bruno Drumond, Hélio Sá e Vinícius Mayo. Aos amigos do mestrado no PPGCS-UFRJ: Alexandre Gaspari, Rafael Morello e Mercedes Duarte: somos as eternas bixas do mato! Às amigas do doutorado: Alessandra Nzinga, Clarice Campos Damaris de Oliveira, Juliana Marques e Nildamara Torres. À amiga de PPGCS Eliane Ferreira.

Aos meus companheiros e companheiras de militância no Pré Vestibular Comunitário Machado de Assis e também aos alunos e alunas desse coletivo. Um agradecimento especial aos alunos Maria Cecília, Elenise e João Matheus, da turma deste ano. Pelo entusiasmo, pela troca e afeto que vocês me deram ao longo deste 2024, muito obrigado. Os docentes Ana (Aninha), Charles, Kim, Alana, Geórgia, Luan e, novamente, Guilherme possuem um lugar muito especial no meu coração. Obrigado por tudo!

Aos meus amigos de vôlei no Aterro do Flamengo (Grupo dos Lendários) e também de vida, especialmente Andréa, Bruno, Cristiano, Cristina, Ed Lopez, Fernando, Jeferson, Joyce, Márcio e Raphael. Vocês formaram um lugar para mim em um momento no qual estava me sentindo muito sozinho no processo de fazedura desta tese. Obrigado!

Aos amigos da equipe de Muay Thai *Team Left Kick*, principalmente ao meu mestre Lucas Borges, que se tornou também um amigo querido, e aos companheiros de treino Henrique, Fabiana, Gabriel, Fernando, Isabela, Iarley, Pedro Ivo, Leonardo (Marreta), Lucas Larios, Otávio, Rafael e Rosaly.

Aos funcionários da Rotisseria Sírio Libaneza da galeria Condor, Largo do Machado, em especial ao Apolônio, por fazer o melhor açaí do Rio de Janeiro. O Apolônio, sua destreza e sensibilidade na preparação dos sucos dessa loja são a prova viva de que comida é também afeto. Pelos açaís especialmente regados que você fez para mim, muito, muito obrigado!

Aos funcionários do Centro Cultural Banco do Brasil, principalmente os que trabalham na biblioteca, com destaque aos seguranças vascaínos, com quem dividia expectativas e angústias futebolísticas nos períodos de intervalo de minhas leituras: obrigado por me ouvirem e por terem tornado esse processo, em vários momentos, um fardo leve.

Ao Jurandir e a José Carlos Lucena, porteiros do prédio onde vivo, e também amigos, obrigado por todas as conversas amenas e por terem me salvado nos vários perrengues que vivi aprendendo a morar sozinho.

À minha terapeuta Ana Cláudia Damásio e à Dra. Débora Tavares, obrigado pelo profissionalismo e por me ajudarem a caminhar melhor no meu doutorado. Sem vocês este trabalho não teria sido possível.

Aos professores que me inspiraram e os quais busco, de alguma maneira, imitar na minha atividade como docente, mesmo sabendo ser essa tarefa impossível: a minha eterna professora de Literatura Edméa (*in memoriam*) e ao mestre e professor de História Alexandre, ambos do Colégio Alfa, em Duque de Caxias. Aos professores do IFCS-UFRJ Emerson Giumbelli, Isabel Ribeiro e José Ricardo Ramalho. Às professoras do PPGCS-UFRJ Carly Machado, Nalayne Pinto, Naara Luna, Marta Cioccarri e Luena Pereira. E ao professor Marcelo Maciel. Vocês foram fundamentais na minha formação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço à minha avó, Maria Galdino Barbosa (1931 – 2023). Por tudo.

## Resumo

BARROS, Denis Thiago Santos de. **Tradição e reparação: disputa em torno do conceito de literatura e a ascensão de Carolina Maria de Jesus como escritora**. 2024. 279 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ. 2024.

Este trabalho teve por objetivo compreender as disputas em torno do termo “literatura” desencadeadas na segunda metade do século XX e a relação disso com o reconhecimento de Carolina Maria de Jesus como escritora de literatura. Argumento que a partir dos anos 1980, gradativamente a vida e os escritos de Carolina são abordados, sobretudo em trabalhos acadêmicos, no sentido de defini-la como escritora de obras literárias. Esse processo tem a ver com os debates que atravessaram os meios literários em geral, nos quais críticas às noções de “cânone” e “tradição” na literatura tem tido um papel importante na afirmação de literaturas que não ocorrem a partir da noção de “arte pela arte” ou de “autonomia” do literário. Trabalhei com as ideias de “mundos da arte” (Becker, 2010), “campo artístico” (Bourdieu, 1996), “jogo” (Caillois, 1990) e “linhas” (Ingold, 2022) buscando entender o que significa literatura e cânone na prática de escritores, críticos e acadêmicos, e como a noção de literatura como texto autorreferente passou a ser confrontada por outra noção, que a define pelo enfrentamento de questões políticas concretas. Concluí que Carolina passou a ser lida como autora de literatura em trabalhos que adotam esta segunda noção, em detrimento da primeira, o que se expressa no volume cada vez maior de trabalhos acadêmicos sobre ela, principalmente a partir dos anos 1990, com notável força na década de 2010, e nas abordagens que esses trabalhos apresentam sobre Carolina e sua produção escrita. Esta pesquisa foi realizada a partir de extensa revisão bibliográfica, sobretudo de textos de periódicos, artigos científicos e teses de doutorado, mas também de algumas incursões etnográficas a eventos onde o trabalho de Carolina foi apresentado e/ou discutido. Na análise desse material, busquei construir um olhar etnográfico sobre uma área – a de Letras – que, se não é de todo estranha às Ciências Sociais, possui questões distintas, entre elas a definição do que é literatura.

**Palavras-chave:** Estética/Política, Jogo/Escrita, Literatura, Carolina Maria de Jesus.

## **Abstract**

BARROS, Denis Thiago Santos de. **Tradition and reparation: disagreement towards the concept of literature and the rise of Carolina Maria de Jesus as a writer.** 2024. 279 p. Thesis (PhD in Social Sciences). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ. 2024.

This thesis aims to understand the disputes over the term “literature” that arose in the second half of the 20th century and how this relates to the recognition of Carolina Maria de Jesus as a literature writer. I argue that from the 1980s onwards, Carolina's life and writings were gradually brought into light in order to define her as a writer of literary works, especially in academic milieu. This process relates to debates that have crossed literary circles in general, especially the criticisms in literature of the notions of “canon” and “tradition”. Those debates have played an important role in affirming literatures that do not follow the ideas of “art for art's sake” or the “autonomy” of the literary. I worked with notions such as “art worlds” (Becker, 2010), “artistic field” (Bourdieu, 1996), “game” (Caillois, 1990) and “lines” (Ingold, 2022). This was part of an attempt to understand what literature and the canon mean in the practice of writers, critics and academics, and how the notion of literature as a self-referential text has come to be confronted by another notion, which defines it by confronting concrete political issues. I concluded that Carolina has come to be read as an author of literature in works that adopt this second notion, to the detriment of the first. This is expressed in the increasing volume of academic works about her, especially since the 1990s, with notable strength in the 2010s, and in the approaches that these works present about Carolina and her work.

**Key Word:** Aesthetics/Politics, Game/Criticism, Literature, Carolina Maria de Jesus.

# Sumário

Introdução.....	13
Capítulo I: Sobre escritoras mulheres e o cânone literário. Ou como se joga o jogo da literatura .....	29
1.1. Tradição e reparação: uma polêmica nas letras brasileiras em fins de 2023 .....	29
1.2. O Ocidente e a noção de autonomia na literatura .....	39
1.2.1. Escrita, arte e modernidade a partir de Tim Ingold .....	39
1.2.2. Literatura, arte e regras: Pierre Bourdieu e o campo literário.....	44
1.2.3. Jogo e literatura a partir de Roger Caillois .....	49
1.3. Literatura e tradição em três jogadas .....	52
1.3.1. Cortázar e a escrita de um “antirromance” .....	52
1.3.2. Escrita literária como jogo metaliterário em Italo Calvino.....	56
1.3.3. Escrita literária e posicionamento político em Roberto Bolaño.....	64
1.4. Especialistas em literatura, comentaristas do jogo .....	70
1.4.1. Literatura e estética em Howard Becker .....	70
1.4.2. Tradição e crítica literária .....	72
1.4.3. Mas não me altere a literatura tanto assim: de volta à polêmica.....	75
Capítulo II: Jogo e crítica: linhas em conflito na literatura brasileira .....	77
2.1. Artista, crítico e obra: sobre as linhas que compõem um cânone literário.....	77
2.2. Antonio Candido: nação, literatura e o traçado da linha literária brasileira de matriz europeia.....	93
2.3. Edmilson de Almeida Pereira: nação, literatura e o traçado afrodiaspórico na literatura brasileira .....	105
2.4. Literatura, autonomia e política: mudanças na regra do jogo.....	116
Capítulo III: Verdade e forma literária na recepção de <i>Quarto de despejo</i> nos anos 1960	121
3.1. Literatura, autonomia e Carolina .....	121
3.2. Jornalismo e literatura na imprensa brasileira dos anos 1960.....	125
3.3. A espantosa Carolina: sobre o exotismo na recepção de <i>Quarto de despejo</i> em 1960 .....	129
3.4. <i>Quarto de despejo</i> : a reportagem que Audálio Dantas não poderia ter escrito .....	137
3.5. Lampejos de literatura na escrita da verdade .....	141
3.6. A dupla valoração da escrita de Carolina Maria de Jesus .....	145
3.7. A escrita de Carolina avaliada nos anos 60 .....	150
3.8. Carolina Maria de Jesus: escritora .....	153
3.9. A recepção de <i>Quarto de despejo</i> nos anos 60 poderia ter sido diferente? .....	155
Capítulo IV: Um brasilianista, um brasileiro e uma saga.....	162

4.1. <i>Cinderela negra</i> : a escrita de Carolina e sua “personalidade singular” colocadas em cena .....	162
4.2. O tema da periferia no Brasil dos anos 1990 .....	166
4.3. Robert Levine sobre Carolina Maria de Jesus .....	172
4.4. José Carlos Sebe Bom Meihy sobre Carolina Maria de Jesus .....	185
4.5. Carolina escritora, Carolina um equívoco: repercussões dos trabalhos de Levine e Meihy .....	202
<b>Capítulo V: Questionando as regras do jogo literário: abordagens de Carolina Maria de Jesus nos anos 1990 e 2000 .....</b>	<b>209</b>
5.1. Carolina além de Levine e Meihy .....	209
5.2. Uma escritora latino-americana.....	214
5.3. Uma literatura feminina e negra.....	217
5.4. Uma literatura testemunhal e insubmissa .....	222
5.5. Uma literatura cerceada .....	231
5.6. Uma literatura subalterna .....	244
5.7. Uma literatura acidentalmente inovadora .....	249
5.8. Outra regra para a literatura.....	255
<b>Considerações finais.....</b>	<b>258</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>271</b>

## Introdução

A história de Carolina Maria de Jesus me foi apresentada por uma colega de trabalho, à época professora substituta de Literatura e Língua Portuguesa do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), escola pública da rede federal de ensino, onde trabalho lecionando Ciências Sociais desde 2014. Essa foi uma das primeiras vezes que ouvi falar do livro *Quarto de despejo* (1960). Isso foi há mais ou menos sete anos atrás, lá pelos idos de 2017. Lembro que, nessa ocasião, minha colega, a professora Margareth Maura dos Santos-Jabukiak, comentou comigo que Carolina foi uma mulher favelada que escreveu um livro fazendo reflexões sobre o Brasil. A professora teceu muitos elogios a Carolina e em especial a *Quarto de despejo*.

Lembrei que, pouco tempo antes, havia escutado o nome e a história de Carolina por outra colega de trabalho. Nesse momento, estava tentando construir, junto com colegas militantes, um pré-vestibular comunitário no Ciep 165 Brigadeiro Sérgio Carvalho, em Campo Grande, Rio de Janeiro, onde trabalhava e morava na época (2015). Enquanto discutíamos qual seria um possível nome para o nosso projeto de pré comunitário, Alice Franco, que era uma das animadoras culturais da escola, sugeriu o nome Carolina Maria de Jesus, justificando que ela foi uma mulher negra e favelada que obteve sucesso a partir da publicação de um livro.

Fiquei encucado com essa história. A história de uma pessoa que, com poucos recursos materiais e a partir da favela, tinha escrito um livro de sucesso me pareceu fascinante por si mesma. Muito embora as colegas Margareth e Alice não tenham destacado em seus comentários uma habilidade excepcional de Carolina em escrever, foi exatamente essa a imagem que criei a partir de suas falas. Pensava em Carolina como um daqueles jogadores de futebol que surgem da várzea para o futebol profissional. Sujeitos que construíram um domínio técnico notável desse esporte sem ter passado pela base de algum clube. Foi nesse sentido que fiquei curioso por conhecer seus textos e sua história.

O meu interesse pessoal por literatura e por escrita literária contribuiu de maneira decisiva para esta minha curiosidade. Comecei a me interessar por literatura no Ensino Médio, que cursei no período de 2001 a 2003 no Colégio Alfa, em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro onde nasci e cresci. Desde então, fui me tornando gradativamente um leitor interessado em literatura, apesar das

dificuldades que tinha em me concentrar para ler. Fui encarando essa dificuldade e tomando gosto pela literatura. Achava – e acho – incrível que escritores e escritoras sejam sujeitos cujo trabalho consiste em usar a linguagem de maneira a impactar uma outra pessoa, uma pessoa que lê. Parece-me extraordinário que textos escritos a partir de experiências pessoais de escritores possam fazer sentido para outras pessoas que os leem. Aprendi a ver a escrita literária como uma atividade especial, uma forma de criar e expressar coisas que podem afetar as pessoas, que podem ter diversos significados para essas pessoas. A escola foi uma instituição fundamental para que eu criasse essa noção de literatura.

Igualmente importantes foram as minhas próprias incursões pela literatura, como leitor. Além da minha dificuldade de concentração em ler, a literatura que aprendi na escola não era uma coisa muito presente na minha família. A Bíblia era basicamente o livro que eu via alguns dos meus familiares lendo, principalmente minha mãe, que se tornou evangélica no início dos anos 1990. Quem cresceu entre evangélicos sabe perfeitamente que a leitura da Bíblia nessa religião não é algo que se faça como se estivéssemos lendo um livro de Machado de Assis. No contexto em que cresci, se lia a Bíblia como a “palavra de Deus”, buscando um sentido para a vida prática, cotidiana. Um propósito imaterial para a vida material. A leitura como um prazer em si mesmo não estava posta para mim, nessa época. A leitura aqui não era um ato de ilustração, mas de salvação.

Muito em função disso, minhas incursões na literatura a partir da minha adolescência não foram exatamente fáceis. Mas a partir dos impactos que a literatura me causou na escola, aprendi a admirar pessoas que escrevem esse tipo de texto. E essa admiração foi uma motivação crucial para que eu buscasse ler literatura, apreciar livros e seus autores ou suas autoras. Fui lendo e aprendendo a entender literatura a partir de Dostoiévski, Tolstói, Virginia Woolf, Cecília Meireles, Machado de Assis, Graciliano Ramos entre outros escritores, nenhum deles presentes em minha casa ou nas casas dos amigos e amigas de minha infância e adolescência. Foi com essas leituras que construí minha concepção de literatura e meu gosto literário. E foi com esses autores e essas autoras que construí, e construo ainda hoje, minhas próprias interpretações da vida e do mundo. Conforme fui me afastando de minha formação evangélica, foi basicamente pelos livros de literatura que busquei construir sentidos para minha vida, formas de



compreender as coisas que existem, que me afetam e me ajudam a me posicionar nos ambientes nos quais existo.

A despeito de toda essa relação que construí com a literatura, não me tornei um estudante de Letras, optei por cursar Ciências Sociais. Contudo, desde os tempos de graduação nutria a vontade de unir as duas coisas, estudando literatura pela perspectiva das Ciências Sociais. Por diversas razões, essa ideia só começou a tomar corpo muitos anos depois que iniciei meus estudos nesta área.

No início de 2018 comecei a frequentar as reuniões do Laboratório de Estudos sobre Pensamento Político e Literatura (LEPEL) no campus de Angra dos Reis da Universidade Federal Fluminense, coordenado pelo professor e amigo André Rodrigues. À época, esse grupo estava com a proposta de ler escritores “periféricos” da literatura brasileira, não no sentido de não serem canônicos, mas no sentido mais genérico de escritores de origem pobre ou marcados por questões referentes a raça, classe, gênero, sexualidade. Lima Barreto tinha sido o último autor a ser lido pelo grupo, então começamos a discutir qual seria o próximo autor ou autora. Lembrei de Carolina Maria de Jesus, do exemplar de *Quarto de despejo* que havia comprado pouco tempo antes no Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, em São Paulo, e propus que essa autora fosse a nossa próxima leitura. Foi o início da pesquisa que resultou na presente tese.

Nesse contexto, comecei a ler escritos de Carolina, principalmente *Quarto*, tema dos debates do LEPEL. Não foi sem uma certa frustração que, durante a leitura, comecei a perceber que em seus textos havia uma escrita distante da que aprendi a ver e admirar como literária. Fiquei particularmente intrigado com os erros de ortografia que os textos dela apresentavam. Essa questão foi apresentada também por outros membros do grupo nas nossas primeiras discussões sobre a escritora. Se todos os textos sofrem edição antes de serem publicados, porque *Quarto de despejo* apresentava erros de ortografia e concordância, mesmo tendo passado por um processo editorial?

O jornalista Audálio Dantas (1929 – 2018) havia sido o editor desse livro. Buscando informações sobre a trajetória da escritora, vimos que De Jesus conheceu Audálio no final dos anos 1950, quando o jornalista planejava escrever uma reportagem sobre a favela do Canindé, então local de moradia de Carolina. É conhecida a história de que, nessa ocasião, Dantas conheceu Carolina e tomou conhecimento também de seus textos, se interessando pelos diários que ela escrevia sobre sua vida na favela. *Quarto de*

*despejo*, em grande medida, foi fruto do esforço de Audálio por publicar esses escritos nos quais Carolina tecia o seu cotidiano de contínuas dificuldades materiais. Comecei a me perguntar sobre porquê Audálio não corrigiu a escrita de Carolina para a norma culta da língua portuguesa na edição de seus diários sobre a favela.

Isso me motivou a escrever um projeto de pesquisa de doutorado no qual eu pensava em investigar a relação de Audálio Dantas e Carolina Maria de Jesus no processo de edição de *Quarto*, partindo da hipótese de que essa obra foi produzida reforçando estereótipos sobre a favela e os favelados, e produzindo silenciamentos em torno da vontade de Carolina sobre a apresentação de seus escritos. Construí essa hipótese porque, quando lia Carolina – e tenho essa sensação até hoje quando a leio – eu percebia em suas palavras uma vontade muito grande de dominar a língua portuguesa nos seus códigos formais. Por essa razão, não editar seu livro para o português da chamada “norma culta” me parecia um ato um desrespeito com a escritora.

Ao ser aprovado na seleção para o doutorado em Ciências Sociais do PPGCS-UFRRJ, comecei a pesquisar mais sobre Carolina Maria de Jesus. Foi quando comecei a conhecer algumas de suas pesquisadoras e a perceber que a edição de *Quarto* por Audálio Dantas já estava sob crítica há pelo menos 20 anos. Na verdade, eu percebi que esse jornalista e editor de Carolina ocupa um lugar bastante ambíguo em muitos estudos sobre ela, porque se por um lado ele é visto como alguém fundamental para que ela viesse à público, por outro muitas vezes ele é considerado como um interventor na obra de Carolina, alguém que prejudicou sua criatividade, podando sua literatura nos dois livros dela que ele editou, o já citado *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria* (1961). Em resumo, se minhas aproximações iniciais da escrita de De Jesus me levaram a lançar uma suspeita sobre o trabalho de Dantas, eu notei rapidamente que essa suspeita há muito era tema das abordagens que Carolina vinha recebendo.

Percebi também que essas abordagens eram muitas, e que não foi por um acaso que tinha começado a ouvir falar de Carolina poucos anos antes de redigir meu projeto de pesquisa. Muita gente vinha falando sobre ela, dentro e fora da academia. Fui percebendo que em torno de seu nome, de sua história e suas obras havia um conjunto de pesquisadores e, principalmente, pesquisadoras que a liam, analisavam e diziam muitas coisas sobre ela. E que esse dizer tinha motivações variadas, mas em comum a contestação da ideia de cânone na literatura e uma luta pelo reconhecimento de Carolina como escritora de literatura. Assim, fui percebendo que essa escritora era tema de artigos

acadêmicos, monografias, dissertações e teses de doutorados. Que sua vida e seus textos eram discutidos em eventos culturais. Que ela era, em suma, uma personalidade literária que vinha sendo bastante comentada e celebrada.

Esse interesse por Carolina me parece ocorrer em um período no qual uma série de produtos culturais abordam questões referentes a raça, classe, gênero, sexualidade e a diversidade e representatividade de maneira geral. Isso ocorre notadamente na produção cinematográfica. A série britânica *Sex Education* (2019), produção da plataforma de streaming Netflix, apresenta, através das suas muitas personagens, uma Grã-Bretanha multiétnica e LGBTQIA+, muito embora as personagens principais da série sejam um casal heterossexual branco. Mesmo um seriado sobre a temática gangster como *Peaky Blinders* (2013), também britânico e disponível na mesma plataforma, dá em vários de seus episódios destaque para atuação das personagens femininas na rede de crimes que compõe o universo ficcional da série, algo que não acontecia em produções dessa mesma temática como *O poderoso chefão* (1972), de Francis Ford Coppola. *Parasita* (2019), filme coreano do diretor Bong Joon Ho e que trata dos efeitos brutais do capitalismo da Coreia do Sul na vida de uma família muito pobre, foi escolhido o melhor filme pela edição do Oscar 2020, algo inédito para um filme não estadunidense<sup>1</sup>.

No Brasil tem ocorrido um processo muito semelhante. Filmes como *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), *Que horas ela volta?* (2015) e *Bacurau* (2019) tratam de questões como capacitismo, desigualdade entre classes, o amor entre adolescentes gays e racismo, entre muitas outras temáticas relacionadas a minorias sociais. O samba-enredo da escola de samba carioca Estação Primeira de Mangueira, *História pra ninar gente grande*, de 2019, trouxe um enredo de caráter fortemente contestador da colonização e das narrativas oficiais da história do Brasil, lembrando a socióloga e vereadora Marielle Franco, brutalmente assassinada no Rio de Janeiro, em 2018, por forças criminosas. No desfile, a Mangueira encerrou sua passagem na avenida com várias bandeiras que estampavam os rostos de personalidades negras, entre elas Carolina Maria de Jesus.

Concluí, com isso, que Carolina é uma personalidade particularmente comentada em um período no qual a diversidade é tema recorrente na produção cultural, dentro e fora do Brasil. Foi quando meu interesse de pesquisa mudou: comecei a observar as

---

<sup>1</sup> Para mais informações gerais sobre todas essas produções cinematográficas e o alcance que elas têm tido entre o público em geral, ver: [https://m.imdb.com/?ref=mv\\_home](https://m.imdb.com/?ref=mv_home), acesso em 3 de out. de 2021.

abordagens que Carolina e seus textos vinham recebendo, a procurar compreender o que diziam sobre ela. Fiquei especialmente interessado nas discussões sobre literatura que eram feitas a partir dos textos de De Jesus, principalmente em trabalhos acadêmicos. Conheci pessoalmente algumas pessoas que estudavam essa escritora, que produziram livros sobre Carolina, que editaram livros dela, que promoviam sua imagem. Procurei acompanhar eventos nos quais os textos dessa escritora eram tema de debate.

Assim fui parar na 8ª edição da Festa Literária das Periferias (FLUP). Esse evento ocorre no Rio de Janeiro desde o ano de 2012, e tem se destacado como uma produção cultural importante para essa cidade, sobretudo no sentido de promover artes e artistas identificados com favelas e periferias de maneira geral, brasileiros e estrangeiros. A cada ano, uma ou mais personalidades, principalmente escritores de literatura, são homenageados no evento. Lima Barreto (1881 – 1922), por exemplo, foi o primeiro homenageado desse festival, enquanto a edição de 2023 homenageou o escritor Machado de Assis (1839 – 1908) e a ialorixá Mãe Beata de Iemanjá (1931 – 2017). Carolina foi homenageada no evento de 2020 junto com a socióloga Lélia Gonzalez (1935 - 1994).

A maior parte dos eventos da FLUP até agora ocorreu em favelas cariocas, a começar pelo Morro dos Prazeres, local da edição de 2012. Mangueira, Vigário Geral, Vidigal e Morro da Providência foram parte dos lugares onde outras edições da FLUP aconteceram. Em 2019, a 8ª edição desse festival ocorreu no Museu de Arte do Rio (MAR), na região da Gamboa, Centro do Rio de Janeiro. O homenageado então foi o poeta Solano Trindade (1908 – 1974). Nesta edição, ocorreu uma mesa intitulada “A Carolina que habita em nós”, no dia 19 de outubro. Aqui, Carolina Maria de Jesus foi discutida por duas importantes escritoras brasileiras contemporâneas, Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves. Além delas, participou da mesa também Vera Eunice, filha de Carolina e hoje importante divulgadora da obra de sua mãe. Essa mesa foi mediada por Mirian Cristina dos Santos, doutora em Letras e pesquisadora da produção literária de escritoras negras brasileiras. Para mim, esse evento significou uma oportunidade para que eu comesse a compreender os caminhos pelos quais Carolina e seus textos estavam sendo considerados em discussões sobre literatura.

Estive presente neste dia do evento<sup>2</sup>. Observei que o público, embora muito variado em termos de identidade racial, de gênero e faixa etária, tinha uma forte presença de mulheres negras, que se concentravam em frente ao palco no qual Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves falariam sobre Carolina Maria de Jesus. No site da Flup, a mesa em questão é apresentada da seguinte forma:

Carolina Maria de Jesus foi fundamental na formação de todas as intelectuais negras brasileiras. Todas elas beberam nessa mina preta - de Sueli Carneiro a Silvana Bahia, passando por Djamila Ribeiro e Marielle Franco. Brotou dali a potência que está abalando as estruturas do país<sup>3</sup>.

Percebemos, aqui, que Carolina é colocada como referência para a formação “de todas as intelectuais negras brasileiras”, do passado e do presente. A potência da escrita de Carolina é ligada, nessa narrativa, à potência atual das ações das mulheres negras e aos efeitos políticos delas ao longo de um processo histórico. Aqui aparece uma Carolina agente, precursora, influenciadora, o que foi coerente com o que foi dito sobre ela no dia da realização da mesa. Um exemplo claro disso é uma das falas de Conceição Evaristo:

E voltando à Carolina, assim, voltando à Carolina, na literatura brasileira é... não só na literatura brasileira. Algo que se chama a tradição literária, ou algo que se chama em determinadas épocas, ou determinados autores, eles formam escolas, como é que se fala? O processo de criação desses escritores influencia, né? Cria uma outra geração. Eu não vi ou vi pouquíssimas vezes estudos literários que colocam Carolina como criadora de uma tradição literária. *Aí é preciso estudar a obra de Carolina justamente saindo desse aspecto que ela é uma mulher negra, pobre e favelada e coisa e tal. Mas Carolina cria uma tradição literária. O próprio Audálio Dantas – é... que Deus o tenha, né? – que diz que descobriu Carolina, Carolina é que descobre o Audálio. Carolina é que descobre o Audálio...* [aplausos da plateia] Mas o próprio Audálio Dantas me disse na... na... naquele evento que... da Flip. Flip-Sampa [sic]<sup>4</sup>, que homenageou Carolina... é... no centenário aí de Carolina... é que quando o texto de Carolina foi publicado, ele recebeu outros textos mais ou menos dentro daquele

---

<sup>2</sup> Agradeço ao colega e cientista social Nathanael Araújo da Silva por ter gravado em áudio este dia do evento e ter me cedido, gentilmente, este arquivo.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.flup.net.br/flup2019/agenda.html?emissor=FLUP%202019> acesso em: 22 de jan. 2020.

<sup>4</sup> Trata-se do evento Flink Sampa Afroétnica realizado em 2014, ano do centenário de nascimento de Carolina Maria de Jesus. Esta escritora foi homenageada nesse evento, que teve a participação de estudiosas da obra de Carolina como Raffaella Fernandez e Elzira Divina Perpétua, assim como de personalidades da Literatura Negra como Conceição Evaristo e Paulo Lins e também de Audálio Dantas, editor de *Quarto de Despejo*.

formato. Mas o que interessava no momento era o texto de Carolina. (grifos meus).

A fala de Conceição Evaristo reforça uma imagem de Carolina Maria de Jesus como agente precursora, dessa vez de uma tradição literária, dizendo da necessidade de se colocar Carolina nesse lugar. Para isso, Evaristo entende ser importante que se saia das questões de gênero, raça e classe que envolvem essa escritora e que se estude a sua obra em seu aspecto literário. Observei aqui algo que estaria presente em toda a discussão da mesa: um apelo por defender a escrita de De Jesus, no sentido de classificá-la como literatura. A memória de Audálio Dantas surge então como uma comprovação de que os textos de Carolina tinham uma qualidade distinta, que transcendia suas condições de existência. Afirma-se aqui uma escritora de uma literatura por ser compreendida. E Evaristo o faz a partir da ênfase de que Carolina “é que descobre Audálio”, invertendo a narrativa mais comum de que foi este jornalista quem descobriu e lançou aquela escritora ao público brasileiro. Desenha-se assim a imagem de Carolina não como objeto da ação de um outro, mas como agente de sua própria história. O público presente aplaude essa imagem.

Em uma outra fala de Conceição Evaristo, a escritora faz um comentário sobre a literatura de Carolina a partir de uma perspectiva que cruza literatura, crítica literária e raça:

*Vou dizer isso em alto e bom tom. Não é que branco não possa pesquisar uma escrita negra. Pode e já fazem isso há muito tempo. Podem continuar fazendo, tá? [alguns risos da plateia]. O que não pode é achar que só essa crítica faz sentido. [aplausos efusivos da plateia]. Então quando eu leio Carolina... é... Maria de Jesus, eu leio Carolina Maria de Jesus a partir de uma perspectiva negra. A partir da minha experiência negra. Então quando uma crítica feita a partir de uma perspectiva branca, a primeira coisa que essa crítica normalmente faz é dizer que Carolina não assumia a negritude dela, né?! Sem esquecer de um processo histórico que Carolina tá escrevendo sim, já tinha Frente Negra Brasileira, já tinha jornais negros, mas o discurso negro não era tão expandido como é hoje. E sem esquecer, sem perceber também que se hoje é... é... é difícil e não é vantajoso inclusive você se assumir como negro, imagine a Carolina Maria de Jesus! (Grifos meus)*

Se num primeiro momento Evaristo chama a atenção para a escrita de De Jesus, colocando a necessidade de ir além de suas identificações de gênero, raça e classe, aqui o que é enfatizado é que a leitura crítica de Carolina sob uma “perspectiva negra” é

fundamental para a compreensão de sua obra. Evaristo opõe esta perspectiva à “perspectiva branca”, colocando a experiência vivida a partir de identificações de raça como fator central para a construção da crítica. Nota-se ainda nessa fala um esforço por defender Carolina, seu lugar de mulher negra, sua identificação com esse lugar. Se essa identificação não foi explicitamente manifestada por ela, foi porque a militância negra de seu tempo não circulava no debate público como circula hoje.

Continuando sua fala, Conceição Evaristo permanece afirmando a relação entre raça e crítica literária e o descentramento da “perspectiva branca” na análise dos escritos de Carolina:

Então o texto de Carolina, quem lê com atenção, está lá uma perspectiva de Carolina negra, pobre, das classes populares, isso tá lá, não precisa nem de muita... de muita acuidade na leitura é... pra perceber, pra perceber, não! Agora quando eu afirmo da necessidade de ler Carolina sob uma perspectiva negra, eu acho que esse trabalho tem que ser nosso, porque já tem muito a crítica sob uma perspectiva branca não só sobre Carolina, mas sobre Machado de Assis, sobre Cruz e Souza, entende? Sobre Lima Barreto, entende? *Essas críticas canonizadas também eu acho que a gente tem que começar é... a quebrar* (grifos meus). [aplausos da plateia].

Aqui emerge a imagem De Jesus como uma escritora pobre, negra e que se assumia como tal porque escrevia dessa perspectiva, sendo Carolina, portanto, melhor compreendida pela perspectiva negra. Essa escritora também é inscrita por Evaristo na tradição literária brasileira, já que ela é colocada ao lado de outros escritores negros como Machado de Assis e Lima Barreto, pertencentes a essa tradição. Observem que na fala Conceição identifica a “perspectiva branca” com a “crítica canonizada”, colocada como uma crítica insuficiente para a compreensão da produção literária negra, não só de Carolina, mas também dos canônicos Machado e Barreto.

Delineia-se nessas falas uma relação entre a tradição literária brasileira com a branquitude. E se afirma, a partir disso, a crítica e produção literárias de pessoas pertencentes a outros lugares sociais, principalmente a escrita de mulheres negras e pobres brasileiras:

É impressionante como um texto focado em histórias pessoais, e como o texto de Carolina focado em história pessoal, ele tem uma outra amplitude. *Porque ele não se esgota, o diário de Carolina Maria de Jesus não se esgota em Carolina. O diário de Maria... o diário de Carolina Maria de Jesus é um diário das mulheres negras, das*

*mulheres pobres, das mulheres que tomam de assalto a literatura, porque não são é... [aplausos da plateia]. Né? Das mulheres, concordo, das mulheres [falando com uma pessoa da plateia], mas, notadamente, das mulheres negras. Então das mulheres [aplausos efusivos da plateia]. Eu acho que Carolina Maria de Jesus precisa ser lida sob uma perspectiva feminista, mas não pode descolar essa perspectiva feminista de uma perspectiva feminista negra, que é uma outra história... [aplausos efusivos da plateia] (Grifos meus).*

Carolina e seus escritos significam nesta fala não apenas uma literatura produzida por uma perspectiva feminista negra, mas também uma literatura de combate, pois ela representa a literatura das mulheres negras, pobres, “que tomam de assalto a literatura”, deslocando, portanto, a supremacia masculina, branca e elitizada, que domina esse lugar. Neste momento de sua fala, Evaristo aponta a existência de uma tensão entre feminismo branco e feminismo negro nas abordagens de Carolina e nas abordagens da literatura produzida por mulheres negras como um todo<sup>5</sup>. Isso ficou ainda mais claro na fala de Ana Maria Gonçalves, quem continuou a discussão iniciada no evento por Conceição Evaristo:

*Eu acho que... eu acho que tanto é [inaudível] Eu imagino a dificuldade às vezes de... Eu acho de meninas, dessas meninas acadêmicas tentando propor um mestrado ou um doutorado. Me lembro que assim que “Defeito de Cor” foi lançado e que começou a ir pra academia, elas me procuravam e me diziam é... ‘a minha orientadora quer que eu troque de livro, porque ela não conhece o [inaudível] biográfico pra esse livro’. Então ou seja, né... e concordo extremamente com você. Não é questão de mulheres, porque tinham orientadoras que não queriam que elas estudassem o livro a partir de um recorte negro, né? E foi preciso eu acho, né, a partir de 2008, né, com as cotas né, hoje aquelas estudantes já são professoras e estão orientando essas novas teses, né? Porque eu acho assim que o feminismo branco nunca nos contemplou, né? [aplausos efusivos da plateia]. E isso... e aí a gente volta ao assunto, né, branco? Clarice obteve, né, em vida eu acho que o reconhecimento como escritora. Carolina não, né?! Então que feminismo é esse? É uma escrita de mulheres em que se contempla a branca e a preta continua sendo a favelada? Né? Então, sim, há, há... eu acho que há aí esses dois recortes, o feminino [sic] e, dentro do feminismo, negro, né? É importante isso. (Grifo meu)*

---

<sup>5</sup> No começo de minha pesquisa, entre os anos de 2019 e 2020, conheci pesquisadores da literatura de Carolina e, sobretudo, pesquisadoras, pelos relatos das quais percebi que essa tensão entre feminismos negro e branco estavam latentes nos estudos sobre a obra dessa escritora. Nesse momento da fala de Conceição Evaristo, ela tinha sido interrompida por alguém da plateia, provavelmente uma mulher branca, quem gritou “mulheres” logo após a escritora falar das mulheres negras.



Gonçalves coloca em questão, ao mesmo tempo, as mulheres brancas acadêmicas - tão distantes das escritoras negras quanto a própria instituição na qual elas estão – e o feminismo branco. A desigualdade que existe entre mulheres brancas e negras fez com que Clarice Lispector fosse reconhecida em vida, mas Carolina Maria de Jesus, não. Aqui não se enfatiza mais uma Carolina agente, nem se imagina o sucesso que ela obteve com *Quarto de Despejo*. Fala-se, sim, de uma escritora em condição de vulnerabilidade e apagamento diante de um saber hegemônico que não se interessa por ela e pela literatura de mulheres negras, incluindo a própria autora de *Um defeito de cor* (2006)<sup>6</sup>. A escritora aponta ainda ter sido necessária uma mudança na composição do corpo docente das universidades para que seu livro começasse a ser estudado em trabalhos acadêmicos.

A fala de Vera Eunice encerrou a mesa. Nela, a trajetória de Carolina foi narrada, de maneira sucinta, desde a infância até o sucesso da publicação de *Quarto de despejo*. Vera falou de uma Carolina que foi muito “esperta” quando criança e também muito “chata”; de uma Carolina que sempre foi deslocada, a “diferente” entre os seus; uma mulher que foi fruto de um relacionamento extraconjugal e que sofria fortes dores de cabeça na sua infância. Sua peculiaridade levou sua mãe a apresentá-la “para benzê-la com um espírita”, quem teria dito para ela não se preocupar com sua filha pois ela não tinha problema algum, ela era uma “poetisa”. Uma Carolina que sofreu violência desde muito cedo. O retrato que Vera Eunice faz de sua mãe é o que mostra uma mulher dotada de uma personalidade singular, mas também marcada pelas condições precárias em que viveu. Agência e vulnerabilidade se entrelaçam nessa fala, o que já se verifica nas falas de Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves. Parte disso é sintetizada no seguinte trecho da fala de Vera, quando ela conta dos relacionamentos amorosos de sua mãe e dos filhos que ela teve:

Aí ela engravida de uma irmã minha, a irmã mais velha, que era de um americano, filha de um americano. E... aí ela fica na rua, porque ela tava grávida, não podia trabalhar, vai pra rua. Quando ela está na rua, ela vai prum convento e pede guarita. Ela tava grávida ‘ó, podiam me ajudar? Eu tô grávida’. A freira empurra. Quando empurra, ela rola a escada e essa criança nasce morta. Aí ela ia colocar o nome de Vera Eunice, ela falava, né? Aí ela colocou o nome dela, Carolina. Passara um tempo ela engravida do meu irmão, que é filho de um português [risos de Vera Eunice]. E aí engravida de novo do meu outro irmão, que é filho de um

---

<sup>6</sup> Este livro se trata de um romance que narra a história do Brasil ao longo do século XIX pela perspectiva de mulheres negras, reunidas no universo ficcional da obra na figura da personagem Kehinde. O livro de Ana Maria Gonçalves foi tema do desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, neste ano de 2024.

espanhol [risos de Vera Eunice e da plateia]. E engravida de mim, filha de um espanhol. *E... o pessoal me questionando 'sua mãe só queria branco, estrangeiro' [inaudível] Ela falava que os negros não estavam na altura dela culturalmente, né? Não sei. Bom.* [ninguém ri nessa parte] (Grifos meus).

A descrição da sequência dos relacionamentos de Carolina e dos filhos gerados nesses relacionamentos traz duas ideias opostas sobre a escritora: de um lado sua vulnerabilidade, posto que ela foi empurrada por uma freira quando estava desempregada e grávida de sua primeira filha, que nasce morta devido aos efeitos desse ato violento; do outro, a maneira livre pela qual Carolina parece ter vivido sua sexualidade, o que parece ser interpretado pelo público presente de maneira positiva. Vera narra uma mulher que, ainda que vivendo na miséria, era dona de seu próprio corpo, e que vivia seus desejos de maneira livre. Mas ao final de sua fala, ela também conta uma Carolina para quem os homens negros “não estavam na altura dela culturalmente”. Nesse momento, a plateia, antes sorridente, não ri mais.

É importante notar as reações que as falas aqui apresentadas causam na plateia. Eram muitas as pessoas que assistiam a essas falas. O movimento por parte delas de aplaudir, às vezes com mais, às vezes com menos entusiasmo, de rir ou de não fazer nenhuma dessas coisas ao longo das falas sinalizam quais ideias ali são reforçadas, quais ideologias compartilhadas pelos presentes aparecem, e também quais fronteiras aparecem no que está sendo dito. A Carolina Maria de Jesus agente é aplaudida, a potência de sua escrita também, assim como a autoafirmação do feminismo negro e do movimento negro. A Carolina que tem um filho de cada pai causa risos, mas a Carolina que dizia não considerar que homens negros estavam “culturalmente” à sua altura, não. Essa Carolina se aproxima da fronteira com uma outra Carolina “que não assumia a sua negritude”, à qual Evaristo fez menção acima. A Carolina da “perspectiva branca”. E por essa razão, a forma como Vera conta a história de sua mãe a coloca entre a admiração e a crítica. A alternância entre aplausos, risos e silêncio na reação ante sua fala me pareceu expressar esse limiar pelo qual Vera narra Carolina.

Vera Eunice não parece perceber esse limiar, e faz um relato que segue por ele, sem temer causar constrangimentos. A ela isso é permitido naquele evento porque ela é filha de Carolina Maria de Jesus, um lugar de autoridade de quem foi gerada pela escritora e de quem conviveu com ela e que divulga a sua obra hoje. Se pensarmos em Carolina

como uma celebridade (Heinich, 2013), Vera Eunice seria, então, o mais perto que o público dessa escritora pode chegar dela. O lugar que Vera ocupa aqui toma um aspecto quase religioso. Talvez por isso que a narrativa de Vera Eunice tenha um certo caráter religioso (foi um benzedeiro espírita quem primeiro categorizou Carolina como “poetisa”).

A partir dessa discussão que experienciei na FLUP de 2019, e de outras discussões que eu havia acompanhado até então no início do desenvolvimento de minha pesquisa de tese, percebi que o tema da literatura em Carolina envolvia muito mais do que uma forma de se escrever um texto. Em outras palavras, o que percebi foi que, quando se discute a literatura de Carolina, se discute também questões sociais concretas, mormente relacionadas a gênero, raça e classe. Que a literatura aqui significava uma coisa inerente a essas questões, e valorizada a partir delas. Assim como observei que Carolina é antes de tudo testemunhada nessas abordagens, e que nesses testemunhos se colocam quase sempre uma defesa pela categorização de seus escritos como sendo literários. E que, nesse contexto, o chamado “cânone literário”, a ideia de que existem textos que são modelos, referência para a definição do que é ou não literatura é frequentemente questionada.

Mergulhando nos trabalhos acadêmicos que analisam a vida e os escritos de De Jesus, fui percebendo que o que aprendi como sendo literatura na escola estava sob crítica. Que esses estudos são em grande medida motivados por uma disputa pelo termo “literatura”. Fui vendo que Carolina é um nome especialmente citado e comentado em discussões sobre literatura que são parte dessa disputa. A partir disso, algumas perguntas orientaram o desenvolvimento dessa pesquisa. Em que consiste essa disputa pelo termo “literatura” nas abordagens dos escritos de Carolina Maria de Jesus? Que processos sociais elas revelam? O que significa literatura nessas abordagens? O que significa cânone na literatura? Por que essa noção é tão criticada nas abordagens de Carolina? Por que seus textos precisam ser considerados literários? Como essa discussão se desenvolveu? Por que Carolina tem sido tão comentada e celebrada nos últimos anos?

No capítulo 1 busquei compreender o que significa literatura canônica e como se formou a ideia de literatura como um tipo de texto que tem na própria escrita sua finalidade. Dito de outro modo, discuto aqui as “regras da arte” (Bourdieu, 1996) que definiram o conceito de literatura no século XIX como uma atividade autônoma, nem submetida ao mercado, nem a imperativos éticos. Procurei observar os desdobramentos disso na produção crítica e literária de escritores considerados canônicos. A noção de

“jogo” (Caillois, 1990) foi importante nesta parte para apreender como a ideia da autonomia da literatura atua na produção literária pelos exemplos de Italo Calvino, Julio Cortázar e Roberto Bolaño. Mostro também que essa mesma ideia passou a estar sob crítica na segunda metade do século XX.

No capítulo 2 continuei a discussão sobre cânone literário a partir da noção de “linha” (Ingold, 2022) e de “mundos da arte” (Becker, 2010). Por esses autores procurei entender como a ideia de “cânone” é sustentada por críticos e escritores de literatura, e também como os próprios livros atuam nesse processo. O meu ponto aqui é que uma tradição literária é também uma linha que se forma pela atuação desses agentes, num processo contingente, no qual a literatura se desenvolve como um jogo específico com a linguagem. Um jogo do qual os próprios escritores decidem participar, trabalhando seus textos no sentido de inseri-los numa tradição. Com Candido (2017), discuti a maneira pela qual esse autor narra a tradição literária brasileira, e como ele inscreve a literatura daqui na tradição das “regras da arte”, criadas na Europa do século XIX. Com Pereira (2022, 2023) discuti os desdobramentos da crítica às ideias de cânone e de autonomia da arte para a literatura brasileira, e como esse autor fala de literatura brasileira a partir de manifestações culturais populares de matriz africana. A ideia de literatura que esse autor defende não a define por uma ligação intrínseca com a escrita, tampouco pelas ideias de jogo e autonomia, como faz Antonio Candido e a tradição literária chamada “ocidental”. Ao contrário, a literatura para Edimilson de Almeida Pereira se constrói pela postura crítica diante da realidade social brasileira. Sua noção de literatura destaca sobretudo a oralidade das manifestações culturais produzidas por sujeitos afrodiaspóricos e marginalizados na história do Brasil. Mostrei como esses dois autores representam duas maneiras distintas de definir a literatura, a segunda se constituindo pela crítica à primeira. E que o diálogo entre eles, tal qual foi escrito neste capítulo, representa um lastro de discussões em torno do conceito de literatura que tem movimentado o universo literário como um todo, dentro e fora do Brasil. Por fim, argumento que foi dentro dessa discussão, na disputa em torno do termo “literatura” que ela implica, e principalmente pela crítica à noção de cânone e de autonomia da arte que os escritos de Carolina Maria de Jesus passaram a ser considerados como literários.

No capítulo 3 mostrei como a escrita de Carolina foi abordada no contexto da recepção de *Quarto de despejo*, nos anos 1960, e a ambivalência pela qual essa escrita foi valorada pela imprensa da época. Expus parte das considerações que o livro de Carolina

recebeu de críticos, jornalistas e escritores de literatura. Contextualizei a imprensa desse período, enfatizando as mudanças estruturais pelas quais ela estava passando nos anos 60 e as ideologias referentes à raça e gênero que se manifestavam nos periódicos de então. Mostrei sobretudo que se o estatuto de literatura não foi de todo rejeitado para Carolina nesse período, ele quase sempre veio acompanhado pela alcunha de “favelada” e de olhares exotizantes lançados sobre essa escritora. A despeito disso, já nesse momento houve quem defendesse o talento literário de De Jesus e categorizasse sua escrita como literária.

No capítulo 4 foi discutida a contribuição de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy para o processo de legitimação de Carolina como escritora de literatura. Observei as argumentações desses autores na abordagem que eles fizeram dos textos de Carolina, as motivações alegadas por eles para pesquisar a vida e a obra dela e produzir novas edições de seus livros. Levine e Meihy aparecem aqui como personagens fundamentais na construção de De Jesus como autora de uma obra que precisa ser reconhecida, lida e divulgada. Foi principalmente a partir dos trabalhos de Levine e Meihy que os manuscritos deixados por Carolina ganharam o estatuto de textos originais de uma escritora de literatura. Mostrei como eles desenham Carolina como uma personalidade singular e injustiçada em seu contexto histórico, e que produziu uma literatura muito particular, num contexto de profunda precariedade material. Os autores enfatizam o desejo manifesto de Carolina por ser reconhecida como “poetisa” e justificam, a partir disso, esse reconhecimento de seus textos como sendo literários como uma questão de justiça. Discuti ainda a recepção dos trabalhos desses autores nos anos 1990, observando que o reconhecimento de Carolina como autora de literatura encontrou resistência nesse período.

No capítulo 5 eu discuti os desdobramentos das críticas à noção de tradição literária e cânone para a fortuna crítica de Carolina, mostrando que, principalmente a partir dos anos 2000, o interesse pela literatura dessa autora cresceu de maneira exponencial, notavelmente nos meios acadêmicos. Esse processo já estava em curso no Brasil nos anos 1980, quando Carolina é citada em debates literários de escritores e militantes negros, assim como em estudos acadêmicos de perspectivas feministas. Mostrei que Carolina e sua escrita foi tema de análises feitas no Brasil e no exterior, nas quais a escritora é identificada com uma literatura insubmissa diante das regras do cânone literário e das relações de poder de seu tempo. Destaquei as primeiras teses de doutorado

produzidas no Brasil nos anos 2000, discutindo como esses trabalhos continuam o debate proposto por Levine e Meihy nos anos 90 e, ao mesmo tempo, amplificam o campo hermenêutico em torno da escrita de Carolina, afirmando-a como escritora de literatura de maneira mais inequívoca da que foi feita por esses pesquisadores, embora não sem contradição.

Por fim, concluo que Carolina emerge como escritora de literatura em um contexto de disputa em torno desse termo, pela definição do que é literatura. Contra a ênfase no caráter lúdico e autônomo da escrita, a legitimação de De Jesus como escritora de literatura ocorre a partir dos anos 1980 em abordagens que partem de uma concepção que enfatiza o caráter crítico da escrita literária. O interesse que a vida e a obra dessa escritora têm despertado nas últimas décadas e as considerações e análises que ele suscitou são parte de uma discussão mais ampla e complexa, na qual a noção de literatura como jogo autônomo com a linguagem tem sido criticada, favorecendo a difusão de uma outra noção, a que define a escrita literária pelo enfrentamento de questões políticas concretas, pelo lugar de subalternidade dos escritores e escritoras e pelas narrativas contra hegemônicas produzidas em seus textos.

## Capítulo I: Sobre escritoras mulheres e o cânone literário. Ou como se joga o jogo da literatura

### 1.1. Tradição e reparação: uma polêmica nas letras brasileiras em fins de 2023

Em 22/11/2023 a Fundação Universitária para o Vestibular (FUVEST) publicou a lista de livros de literatura para os vestibulares que ocorrerão entre os anos de 2026 e 2028. Pela primeira vez na história dessa instituição constam aí apenas obras de autoria feminina. Na mesma data, a FUVEST publicou em seu site a seguinte nota:

A FUVEST renova sua lista de leituras obrigatórias para o vestibular, apresentando, inclusive, uma nova lista para 2026, em lugar daquela que fora publicada anteriormente. A nova lista é composta somente por mulheres autoras de língua portuguesa entre as edições de 2026 e 2028 do exame, contemplando as escritoras brasileiras e estrangeiras Clarice Lispector, Conceição Evaristo, Djaimilia Pereira de Almeida, Julia Lopes de Almeida, Lygia Fagundes Telles, Narcisa Amália, Nísia Floresta, Paulina Chiziane, Rachel de Queiroz e Sophia de Mello Breyner Andresen<sup>7</sup>.

Essa proposta foi justificada da seguinte forma:

A renovação se justifica pela necessidade de se valorizar o papel das mulheres na literatura, não apenas como personagens, mas como autoras. “Muitas delas foram alvo de décadas de invisibilidade *pelo fato de serem mulheres*”, ressalta a presidente do Conselho Curador da FUVEST e Vice-Reitora da USP, Maria Arminda do Nascimento Arruda. Aluísio Cotrim Segurado, Pró-Reitor de Graduação da USP e membro do Conselho da Fundação, acrescenta: “é uma mudança corajosa, necessária, mas que não se afasta da qualidade que a lista da FUVEST sempre teve” (grifos meus).

Reparem que o texto atribui à discriminação por gênero a invisibilidade das mulheres na tradição literária brasileira. Esse fator é relevante porque é parte central das críticas que a lista da FUVEST recebeu de algumas frações dos meios literários brasileiros. Continuando, o texto menciona que a “literatura feita por homens” não está sendo negada pela referida lista, mas se encontra ausente por uma questão de posicionamento político tomado pela fundação:

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.fuvest.br/fuvest-renova-sua-lista-de-leituras-obrigatorias-para-o-vestibular-2026-2029/>, acesso em 12/01/2024, às 18:10. O texto traz notas biográficas para cada autora que compõe a lista.

Segundo Gustavo Ferraz de Campos Monaco, Diretor Executivo da FUVEST, a escolha pelo predomínio de autoras mulheres na nova lista não nega a literatura feita por homens, que é e continuará a ser essencial: “trata-se, antes, de trazer a público e valorizar o que, muitas vezes, ainda não se conhece, e de destacar a importância das mulheres no cânone, em diferentes períodos históricos, nos mais variados gêneros literários, com perspectivas diversas. *Esta é, assim, uma lista que posiciona a literatura como uma ferramenta de reflexão e transformação social*” (grifos meus).

Um outro tema tocado no texto é o das escolas literárias. Na Educação Básica, a literatura brasileira costuma ser estudada de maneira cronológica, através de uma linha que parte da literatura produzida no período colonial até as últimas gerações do modernismo no Brasil. É nesse sentido que caminha o ensino dos estilos ou escolas literárias que se manifestaram por aqui: o Quinhentismo, o Arcadismo, o Romantismo, o Realismo etc. Na lista proposta pela FUVEST, não consta nenhuma representante do período árcade da literatura canônica brasileira, possivelmente por ser algo difícil de encontrar, posto que se trata de um estilo que vigorou no Brasil no século XVIII. Para Monaco, o fato de a nova lista apresentar obras a partir do período do Romantismo em diante não impactará a maioria dos candidatos que prestarão o vestibular pela primeira vez na edição de 2026. A fundação justifica a ausência do Arcadismo da seguinte forma:

“esses estudantes estão terminando o primeiro ano, fase em que a análise literária escolar costuma avançar até o Arcadismo. Romantismo e Realismo são os principais movimentos literários analisados no segundo ano do ensino médio e, assim, as escolas terão tempo de introduzir essas obras ainda no curso de 2024”.

Esse tema é sensível para os estudos literários no Brasil não só porque se trata de conteúdo obrigatório no currículo escolar e nos exames vestibulares brasileiros, mas também porque não segue uma linha de pensamento sobre literatura que foi hegemônica por aqui durante boa parte da segunda metade do século XX. Trata-se da análise que Antonio Candido (1918 – 2017) faz da história da literatura brasileira na obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, livro publicado em 1959 e bastante influente desde então. Falarei mais sobre Candido e esse estudo literário mais adiante. Por agora, cabe colocar que nesse livro, Candido parte justamente do Arcadismo brasileiro para falar do início da formação da literatura nacional, isto é, da tradição canônica da literatura daqui. Daí esse ser outro ponto no qual tocam as críticas que a FUVEST recebeu pela sua iniciativa, até onde sei, pioneira nos vestibulares brasileiros.



E a FUVEST recebeu bastante críticas. Como costuma acontecer nos tempos de comunicação de massa por redes sociais na Internet, isso desencadeou, em determinados nichos dessas redes, discussões entre favoráveis e contrários à lista dessa fundação. Mas o debate movimentou mesmo as frações compostas por personagens destacadas dos meios literários brasileiros, entre escritores, críticos literários e professores universitários. Uma das reações mais virulentas foi do escritor e roteirista paulistano Antônio Prata.

Em um artigo intitulado “Contra a gravidade patriarcal?” e publicado na Folha de São Paulo, 16 de dezembro de 2023, Prata começa por dizer o seguinte:

O mundo é machista. O machismo, excluindo metade da população mundial do acesso ao estudo e ao debate na esfera pública, fez com que *as maiores obras na literatura, nas artes e nas ciências*, nos últimos milênios, tenham vindo de homens. Isto não é uma opinião, é um fato. As mulheres estavam oprimidas e caladas. Achar que pra cada Sócrates, Platão ou Aristóteles, para cada Hobbes, Rousseau e Locke, para cada Machado, Graciliano ou Rosa, *existam obras equivalentes femininas até hoje ocultas, que brotarão ao se excluir as obras masculinas, é negar a existência e a eficácia do machismo*.

*É evidente que havia, na Grécia antiga, no iluminismo ou no século 19, no Brasil, mulheres tão ou mais capazes do que esses caras. Mas a estrutura patriarcal não permitiu que elas estudassem, tivessem a chance de se manifestar, publicassem. O resultado é que o cânone ocidental é primordialmente masculino* (Prata, 2023, grifos meus).

A argumentação de Prata tem como base a noção de que existe nas obras literárias e artísticas em geral, assim como na ciência, um nivelamento, um conjunto de critérios que separa “as maiores obras” das demais. Subjaz aqui a ideia defendida pelo autor de que uma lista de livros literários para exames de vestibular deve seguir o critério da qualidade literária para selecionar o que houve de melhor na literatura brasileira, as obras que são referência. O cânone, em suma. Por conta do próprio machismo, as mulheres, na opinião de Prata, não produziram nada semelhante aos homens em termos de qualidade literária no Brasil (e nem fora daqui). Daí o autor ver como absurda a decisão da FUVEST por uma lista de obras literárias composta só por mulheres:

A ação afirmativa é um grande legado das lutas pelos direitos civis, dos Estados Unidos ao mundo. É urgente dar a qualquer pessoa a oportunidade de usufruir de todo o conhecimento produzido pela humanidade. É urgente incluir nesse conhecimento todas as vozes que até então tenham sido caladas. Mas é bizarro reduzir esse conhecimento calando vozes que o produziram. É a anti-cota. O burrismo institucional. O fato de Newton ser um homem branco, hétero e cis não

muda em nada a lei da gravidade. *A fundamental luta decolonial não fará com que as maçãs caiam pra cima* (Idem, grifos meus).

A menção que o autor faz à “luta decolonial” não é gratuita. Ela me parece reveladora porque, de fato, o decolonialismo tem sido uma das vertentes de pensamento que, a partir da segunda metade do século XX, questionaram determinadas noções centrais do pensamento moderno, calcadas na tradição filosófica europeia (Quintero et al, 2019). Os estudos literários não ficaram isentos do impacto dessas vertentes nos meios acadêmicos de diversas partes do mundo, incluindo o Brasil (Coutinho, 2010). Nesse movimento, valores caros a determinados grupos de críticos e estudiosos da literatura passaram a ser questionados. A ideia de cânone é uma delas.

Outra ideia questionada por essas vertentes de pensamento é a de que a literatura possui sentido em si mesma. Na minha leitura, essa ideia perpassa todo o artigo de Prata, e desemboca aqui no entendimento de que o texto literário tem um estatuto incomum: observem que, na opinião do autor, a literatura ocorre onde há liberdade de acesso aos estudos e à livre expressão. Posto que essas possibilidades estavam negadas às mulheres, foi dos homens que surgiu a literatura de mais alta qualidade. E não há política reparatória que deva tocar nisso. Diante das desigualdades que o autor reconhece existirem no mundo, nesse debate, o que ele afirma é a preeminência da literatura, uma noção de que ela está, de certa maneira, acima das questões políticas de quaisquer tempos. Muito embora os cânones literários sejam majoritariamente masculinos por questões políticas, como o próprio Prata reconhece.

Na verdade, o que o autor afirma é uma noção de literatura que a define como um espaço próprio, um jogo delimitado por regras específicas, que separam a arte literária da realidade extraliterária. Esse posicionamento de Prata é feito num debate que há décadas mobiliza determinadas frações de estudiosos de literatura no Brasil. Esse debate tem na questão de como o texto literário deve ser lido e tratado num estudo de literatura um dos seus pontos mais nervosos. Essas e outras questões ficarão mais claras ao longo deste estudo. Por agora, proponho seguirmos acompanhando as reações à lista de livros literários da FUVEST.

Além do texto de Antonio Prata na *Folha de S. Paulo*, essa lista gerou dois dias antes da publicação do artigo de Prata uma reação ainda mais robusta, uma carta de protesto assinada por vários professores e professoras de universidades públicas

brasileiras, notadamente da Universidade de São Paulo (USP). Isso parcialmente se explica pelo fato de o debate em questão se referir a um exame de vestibular realizado nessa tradicional universidade. A carta mobilizou professores e professoras de várias universidades do Brasil e algumas estrangeiras, o que sinaliza que o debate em questão não se restringe à USP<sup>8</sup>.

O título foi: “Carta aberta de professores universitários e críticos literários”<sup>9</sup>, com o seguinte subtítulo: “O critério de seleção de um único perfil de autoria não atende aos requisitos de inclusão”. Se esse subtítulo aparenta mostrar que o tema dessa carta é o não atendimento aos critérios de inclusão na literatura<sup>10</sup>, no decorrer do texto vai ficando claro que a discussão central para os signatários desse documento é muito semelhante a que vislumbramos na crítica de Antonio Prata, o que já é posto nos primeiros parágrafos do texto:

(...) a adoção de um único critério para a escolha dos livros *desconsidera a especificidade da literatura*, com risco de corroborar os novos tempos utilitaristas de desvalorização das linguagens artísticas e, sobretudo, o foco na figura do/a autor/a ou nas camadas mais superficiais do texto (grifos meus).

O que se delineia de maneira indireta nas considerações de Antonio Prata, aqui nessa carta toma formas mais claras: nela, os intelectuais afirmam haver uma “especificidade da literatura” que foi negligenciada pela FUVEST em sua proposta de livros literários para o vestibular. A partir de um diagnóstico de que as linguagens da arte

---

<sup>8</sup> Além da USP, assinaram a carta docentes da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Estadual de Goiás (UEG), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), da Universidade de Roma (Itália), da Universidade Federal Fluminense (UFF), da Sorbonne (França), da Universidade Federal de Viçosa (UFV), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), da Universidade Federal do Paraná (UFPR), da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro e São Paulo, da Universidade Federal de Goiás (UFG), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), da Universidade de Berkeley (Estados Unidos), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), a *Dartmouth College* (Estados Unidos), da Universidade Carolina (República Tcheca) e da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

<sup>9</sup> A referida carta, publicada no dia 14/12/2023, pode ser lida na íntegra no seguinte link: <https://aterraeredonda.com.br/a-lista-da-fuvest/>, acesso em 12/01/2024 às 16:40. É importante colocar que a carta, embora tenha sido assinada majoritariamente por profissionais da área de Letras, contou também com a assinatura de docentes e pesquisadores das áreas de História, Filosofia, Artes Visuais, Sociologia e Comunicação Social.

<sup>10</sup> Em um trecho da carta, os signatários colocam o seguinte: “Sem dúvida, é fundamental uma ampla discussão sobre o cânone e a atual disputa por ele. Mas o critério de seleção de um único perfil de autoria tampouco guarda coerência com a inclusão, dada a exclusão de escritores negros, a representação LGBTQIAPN+ e a dos povos indígenas. Em outro traço, a produção letrada do Brasil colônia desapareceu do rol de obras, num provável descarte do que se acredita ‘antigo’”.

estão passando por um processo de desvalorização, a carta destaca um suposto foco contemporâneo na figura do autor e não no texto literário. Em outras palavras, os autores da carta consideram que, atualmente, as discussões em literatura giram em torno de *quem* escreve literatura e não de *como* um texto literário foi escrito. Para eles, é esta última a questão central em um debate literário, e não a autoria do texto.

Ainda nesse primeiro parágrafo da carta, me chamou a atenção o fato de os signatários detalharem a identificação racial e a nacionalidade das nove autoras que compõem a lista da FUVEST:

A Fundação Universitária para o Vestibular (FUVEST), que organiza o exame de ingresso na Universidade de São Paulo (USP), divulgou recentemente a lista de livros válida de 2026 a 2028, privilegiando a autoria exclusivamente feminina. Já em 2029, três obras de assinatura masculina substituirão outras três anteriores, mantendo-se as demais. De um total de nove autoras, três são negras (uma brasileira, uma angolana e uma moçambicana) e seis, brancas (uma delas portuguesa).

Esse detalhamento parece apontar para o que os autores da carta entendem que foi priorizado pela FUVEST em detrimento da “especificidade da literatura”: uma ação política de caráter reparatório. A consequente não primazia do literário na lista dessa fundação seria efeito da submissão do literário às “teorias atuais”:

A transferência de um princípio contemporâneo para a seleção de obras de diferentes estilos e épocas corre ainda o risco de exigir das autoras um objetivo que não propunham em seu momento histórico ou, se sim, certamente o fizeram de modo distinto dos valores atuais. Mas a obra de arte tende a dizer mais do que pretende, assim como os modos de ler variam de acordo com os tempos e com os diversos grupos de leitores. Nesse sentido, a FUVEST determina uma única forma de produção e recepção, pressupondo que *a literatura seja documento ou ilustração de teorias atuais* (grifos meus).

Enquanto Prata nomeia por “decolonialismo” o que parece ser para ele o princípio político e teórico que norteou a lista da FUVEST, os intelectuais que se posicionam na “Carta” usam um termo genérico, mas sugerem o mesmo que o artigo publicado na *Folha* sugeriu: haveria na contemporaneidade tendências políticas e teóricas que prejudicam o entendimento do texto literário nele mesmo. No sentido de defender uma espécie de pureza do literário, a carta ainda sugere outras obras que tratariam da questão de gênero sem, contudo, deixar de priorizar a “qualidade literária”, determinante não só para o texto literário, mas também para a apreensão, através dele, da realidade social:

Há outras obras em que a qualidade literária é determinante para a apreensão da condição social de gênero, a exemplo de *Parque Industrial*, de Pagu; *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos; *A Imaginária*, de Adalgiza Nery; *Leite Derramado*, de Chico Buarque; e *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa.

Evidentemente não se espera que se contemplassem todos esses aspectos. É possível, no entanto, uma melhor combinação entre esses fatores que privilegiasse a singularidade da ficção na totalidade das obras escolhidas e escapasse da imposição de um único pressuposto.

Por fim, os professores e críticos literários que se expressam pelo texto da carta chamam a atenção para o fato de uma das obras presentes na lista da Fuvest não ser literária, fazendo referência ao livro *Opúsculo Humanitário* (1853)<sup>11</sup>, de Nísia Floresta, uma ativa militante pela educação das mulheres no Brasil do século XIX, colocando, logo após isso, o que os referidos professores pensam serem possíveis impactos para o estudo da literatura no Brasil a partir de ações como a lista proposta pela FUVES:

Diante desta escolha em particular, intenciona a FUVES doravante selecionar títulos que não sejam apenas literários? A decisão de substituir as já tradicionais listas para o vestibular por obras de outros gêneros discursivos trará impacto ao campo educacional. A poesia, a prosa de ficção, a crítica, a teoria literária e os estudos literários comparativos serão transformados em saberes secundários, com risco de seu gradual desaparecimento do sistema de ensino.

Campo educacional? Sistema de ensino? O trecho citado acima parece deixar ver que, além da primazia do literário, há uma preocupação pela defesa de um campo específico do saber, mais precisamente, a defesa de uma maneira de ler e analisar a literatura reivindicada por especialistas. Se a lista de livros literários proposta pela FUVES prioriza questões de ordem política, então a especificidade do literário estaria sob ameaça, e consequentemente o lugar de determinados especialistas em literatura nos estudos literários brasileiros.

No final do texto, os intelectuais responsáveis pela carta colocam o seguinte:

Em curto prazo, perdem-se habilidades que o estudo de literatura proporciona: a indissociabilidade entre a escrita e a interpretação; a promoção da cidadania – a fruição estética, a capacidade crítica de ler o mundo e o senso de alteridade. Conforme um estudo da Associação Brasileira de Literatura Comparada (“Carta à ABRALIC”, 2023), o crescente desprestígio dos saberes literários em

---

<sup>11</sup> Pseudônimo de Dionísia Pinto Lisboa (1810 - 1885). Em *Opúsculo Humanitário*, essa intelectual nascida na Capitania da Paraíba, atual estado do Rio Grande do Norte, publicou ensaios sobre a condição da mulher numa perspectiva universalista e erudita, tratando da participação da mulher nas sociedades desde a Antiguidade até o século XIX. Ver Augusta (2019).

documentos oficiais já acarreta, entre outros problemas, a “desintelectualização” de discentes e docentes.

É significativa a menção a um estudo feito pela ABRALIC: trata-se da Associação Brasileira de Literatura Comparada fundada no final dos anos 1980 em Porto Alegre. A fundação da ABRALIC se deu muito em função da necessidade posta por determinados pesquisadores e pesquisadoras de literatura no Brasil em expandir a noção de literatura, em contraposição a uma noção já sedimentada nos estudos literários brasileiros, muito vinculada ao pensamento de Antonio Candido, mencionado acima. A questão da “especificidade da literatura” colocada pela carta é tema de discussões que passaram por essa associação desde pelo menos os anos 1990, e que se desdobram até hoje (Pontes Jr., 2014).

O que destaco agora é que a referência à ABRALIC feita na carta mostra a amplitude que o debate tomou: uma instituição prestigiada nos estudos literários brasileiros aparece como autoridade que reforça avaliação dos signatários da carta à FUVEST do “crescente desprestígio” pelos quais os estudos literários estariam passando no Brasil e a consequente queda do nível intelectual dos discentes e docentes da área de literatura. Uma lista de obras de autoria feminina ter causado tamanha reação deixa ver aqui, para além da explicitação de uma arena política, a defesa de uma independência do literário diante de questões políticas atuais. Significa, em outras palavras, a defesa de uma maneira de lidar com a literatura que, ao contrário das tendências atuais, não a submete a questões de ordem política, antes afirmando sua independência e preeminência frente a discussões políticas.

No dia seguinte à publicação do texto de Antonio Prata e três dias após a publicação da “Carta”, o texto “A Fuvest e a marginalidade das escritoras” foi publicado também na *Folha de São Paulo*<sup>12</sup>, dando continuidade à discussão. O artigo foi assinado por Maria Arminda do Nascimento Arruda, vice-reitora da USP; Alúcio Cotrim Segurado, pró-reitor de Graduação; e Gustavo Ferraz de Campos Monaco, diretor-executivo da FUVEST. Trata-se, é claro, de uma defesa da lista proposta pela fundação.

---

<sup>12</sup> Esse artigo também foi publicado no site do jornal da Universidade de São Paulo e está disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/a-fuvest-e-a-marginalidade-das-escritoras/>, acesso 27/03/2024 às 23:49.

Os autores começam por afirmar a qualidade da literatura canônica brasileira e o caráter momentâneo da ausência de autores homens na lista de livros de literatura da FUVEST:

Surpreende, todavia, a percepção por nós considerada equivocada de que a ausência momentânea do rol de autores obrigatórios seja fonte de desprestígio. Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, José Saramago, Fernando Pessoa, João Guimarães Rosa e tantos outros são parte integrante da melhor literatura brasileira e portuguesa e, portanto, têm lugar assegurado na nossa tradição letrada. No entanto, a desconsideração das obras das escritoras suscita, ela sim, um espanto e apequena as autoras indicadas. É por essa razão que a referência às motivações não reveladas da mudança acaba por referendar essa ausência injustificável.

Os autores justificam a lista proposta pela FUVEST como uma maneira de diversificar o cânone da literatura brasileira pela “evolução e expansão” dos critérios que definem uma obra como modelo de literatura e não destruí-los, desprestigiando a tradição canônica brasileira:

Quando insistimos na existência de um “novo cânone literário”, *que se refere à evolução e expansão dos critérios usados para determinar quais obras literárias são consideradas essenciais ou exemplares*, pretendemos incluir uma gama diversificada de vozes e perspectivas, incorporando autores de origens sociais, culturais, étnicas, de gênero e geográficas diversas, com a finalidade de trazer para o debate a riqueza da literatura contemporânea (grifos meus)

Por fim, os autores reafirmam o sentido da proposta reparatória: o equilíbrio futuro entre as autorias masculina e feminina na tradição literária brasileira:

Reafirmamos que estar momentaneamente ausente da lista de leitura obrigatória não é fonte de desprestígio, sobretudo quando se trata de autores notáveis como são nossos clássicos. A inovação introduzida não exclui, antes pressupõe, o momento posterior de equilíbrio na construção da lista de leitura obrigatória. Em tal momento, nenhum critério de classificação poderá ser excludente. Afinal, a sociedade é, ela própria, diversificada e múltipla.

Por sua vez, esse posicionamento gerou uma nova resposta, a do professor Paulo Franchetti, um dos signatários da “Carta” que vimos acima, publicada no site

Viomundo<sup>13</sup>. Essa publicação reproduziu uma postagem desse professor em uma de suas redes sociais da Internet, na qual ele havia comentado o artigo de Maria Arminda, Aluísio Cotrim e Gustavo Ferraz que acabamos de ler. Em seu texto, Franchetti basicamente desqualifica o posicionamento de Maria, Aluísio e Gustavo, questionando a competência dos mesmos para tratar do tema da literatura. Esse professor também questiona, em aparente tom de lamentação, o poder que a USP tem ou possa ter tido em algum momento de influenciar o cânone da literatura nacional<sup>14</sup>. Reafirma o valor da carta aberta dos professores e críticos literários que se opuseram à referida decisão da FUVEST, afirmando que o que pode haver de mais avançado em pesquisa literária no Brasil é, em grande medida, responsabilidade de vários dos signatários dessa carta<sup>15</sup>.

Por fim, Franchetti termina seu texto questionando a efetividade e importância de listas de livros de literatura em vestibulares no Brasil:

Do meu ponto de vista, a lista de livros obrigatórios é uma simplificação que em nada ajuda a difundir o gosto da leitura ou a reflexão sobre a literatura e a cultura.

A quem ela serve, então?

Serve a uma e mesma ilusão, que deixa rastro por todo o artigo e é o seu único lastro: a de que a USP (ou a Unicamp, que também divulga listas) consegue por esse meio influir positivamente no ensino médio.

Mas se isso é mesmo verdade, por que, então, a lista de autoras proposta pela FUVEST para o período de 2026 a 2028 causou a reação de tantos letrados e letradas, em especial membros da academia? Chama a atenção o fato de esse professor questionar a competência sobre conhecimento de literatura dos autores do artigo que ele critica, mas ele mesmo, ao comentar e criticar uma lista de livros para os exames vestibulares da USP, não fala propriamente sobre educação básica, tema que não parece ter sido central nas

---

<sup>13</sup> Texto disponível no link: <https://www.viomundo.com.br/voce-escreve/paulo-franchetti-reprova-artigo-publicado-na-folha-em-prol-da-lista-da-fuvest-falta-consistencia-argumentos-levianos-e-arrogancia.html>, acesso em 11/01/2024 às 15h. O texto em questão foi publicado pelo professor no Viomundo em 18/12/2023 às 20:56, segundo consta na própria publicação.

<sup>14</sup> “O nível da argumentação das três autoridades uspianas não só corrobora o que já estava óbvio nas entrevistas do diretor-executivo da Fuvest, isto é, o despreparo e a falta de domínio do campo literário, mas também a autonomização da burocracia (as bancas são um dos segredos mais bem guardados!), em prejuízo do debate aberto e da valorização da competência científica nessa que foi, em tempos, um modelo da Universidade brasileira.”

<sup>15</sup> “De fato, ali [referência à Carta Aberta] encontramos um rol de críticos e professores (a maior parte da própria USP) que sem dúvida desenvolve o que quer que se entenda por ‘pesquisas mais avançadas’ na área dos estudos literários.”



preocupações de Franchetti ao longo de sua carreira. A questão, então, é somente a competência? Tem algo a mais em jogo aqui?

Esse debate sobre literatura no Brasil significa muitas coisas. O posicionamento dos signatários da carta de protesto contra a exclusão de autores homens da lista de livros literários do vestibular da FUVEST representa um posicionamento em grande medida conservador. Mas, do meu ponto de vista, se essa discussão parasse por aqui, eu estaria olhando esse debate de forma superficial. Penso dessa maneira porque essa questão debatida entre escritores, estudiosos da literatura e representantes da fundação que organiza o vestibular da USP, ela não só é um desdobramento de um debate mais antigo feito no Brasil, como aponteí acima, como também é um desdobramento nacional de debates próprios do campo literário como um todo, partes deles presentes desde o início da constituição desse campo, tal qual ela ocorreu na Europa do século XIX.

Por isso eu vou agora falar sobre esse campo, sobre como uma certa noção de literatura que diz de um texto cujo fim reside em si mesmo surgiu e se tornou forte e difundida a partir da França do século XIX; sobre como a escrita literária se tornou nesse processo um tipo de jogo com a linguagem escrita em torno do qual se formou uma tradição para além das fronteiras da Europa; sobre como vertentes de pensamento pós-modernistas desenvolvidas na segunda metade do século XX afetaram os consensos que davam solidez ao universo literário, questionando a hegemonia dessa tradição; e o que o interesse crescente pela obra de Carolina Maria de Jesus a partir de fins dos anos 1980 tem a ver com toda essa história.

## **1.2. O Ocidente e a noção de autonomia na literatura**

### **1.2.1. Escrita, arte e modernidade a partir de Tim Ingold**

Ao que parece, os meios literários nunca concordaram com um sentido unívoco do termo “literatura” (Perrone-Moisés, 2016; Moisés, 2013)<sup>16</sup>. No verbete do termo, escrito pelo professor Massaud Moisés (1928 – 2018) para o *Dicionário de termos literários* (1974), lê-se que, na tradição ocidental, literatura já significou toda a produção

---

<sup>16</sup> A ausência de um conceito definitivo de arte não ocorre apenas no universo literário, mas nos universos artísticos de modo geral, como se pode ler em Becker (2010), especialmente no capítulo 5 dessa obra.

escrita de uma sociedade, não somente os textos “poéticos e prosísticos” (Moisés, 2013, p. 274), mas também os textos científicos e filosóficos. Esse sentido do termo ocorreu no século XIX e expandiu o conceito de literatura do século XVIII, que a definia como uma “arte das belas letras” (Idem, p. 273). O professor explica essa expansão do sentido de literatura nos seguintes termos:

Tal amplitude semântica, de resto entranhada na etimologia do vocábulo, tinha razão de ser: desde a origem a Literatura condiciona-se à letra escrita impressa ou não. *Refere-se a uma prática que só pode ser verificada quando produz determinado objeto: a obra escrita. De onde não lhe pertencem as manifestações orais, ainda que de cunho artístico*; enquanto não se registraram em documento, inscrevem-se mais no espaço do Folclore, Religião, Antropologia, etc., que nos domínios literários. Em suma: a Literatura subentende o documento, o texto, manuscrito, impresso, datilografado, digitado em papel, lâmina de metal, de papelão, disquete, etc., destinado antes à leitura que à audição (Moisés, 2013, p. 274, grifos meus).

Massaud Moisés, então, atribui a “amplitude semântica” que o termo literatura adquiriu ao longo do tempo ao atrelamento à escrita que desde sempre esse termo carregou consigo. Levando-se em conta que a noção de literatura, tanto no seu sentido amplo, quanto no sentido mais estrito de arte, foi um constructo europeu moderno, depreende-se que a escrita assumiu, nesse lugar (Europa) e a partir desse momento (a Modernidade)<sup>17</sup>, um estatuto específico, que diz de uma atividade valorizada, distintiva.

De fato, nem sempre a escrita teve o estatuto que adquiriu nesse contexto. Ao se perguntar quem teria inventado a escrita e o que ela teria trazido de novidade para a história da humanidade, o antropólogo Tim Ingold cita o trabalho do linguista John DeFrancis, colocando que teria sido um habitante anônimo da Jemdet Nasr, na Mesopotâmia, quem teria inventado o primeiro sistema de escrita antigo, por volta de 3000 a.C. O que esse anônimo teria inventado foi o *princípio rébus*, que coloca o sinal pictográfico para representar não a coisa que se quer dizer, mas o som que a corresponde, “não aquilo que ele retrata, mas o som da palavra falada para aquela coisa” (Ingold, 2022, p. 172).

Ingold coloca que existem controvérsias entre os historiadores da escrita sobre a real importância do princípio rébus “para o processo de fonetização, pela qual os ícones

---

<sup>17</sup> Por “modernidade” me refiro ao período histórico que se inicia com a colonização da América por Espanha e Portugal a partir de fins do século XV, e que compreende também o processo de formação e expansão do capitalismo pelo mundo. Para uma discussão sobre os debates em torno desse termo na América Latina, ver Costa; Sell, Martins, 2017.

gráficos passaram a representar os sons da fala” (Idem, p. 173). Mas a questão que Ingold discute é a valoração que muitos historiadores modernos da escrita, inclusive John DeFrancis, atribuem a esse tipo de invenção, considerando-a como um feito grandioso para toda a humanidade. Para Ingold, é muito mais seguro pensar que os sistemas de escrita primitivos, entre eles o de Jemdet Nasr, tenham sido resultados do desenvolvimento de várias soluções locais para registro de variadas questões específicas. E que a valoração da escrita como algo de suma importância para o ser humano seja muito posterior aos sistemas de escrita primitivos. Os anônimos que inventaram essas formas de registros escritos certamente não imaginavam a escrita tal qual a fazemos hoje:

Tudo o que fizeram foi encontrar soluções experientes para dificuldades muito específicas e locais envolvidos em tarefas tais como contabilidade, listas de nomes próprios, registros de propriedade ou previsão de fortunas. Em cada caso, a solução repousa em pressionar ícones bem conhecidos e prontamente identificados para servir o novo propósito de representar sons da fala. O que os habitantes modernos de forma até grandiosa chamam de “sistema de escrita”, sem dúvida se desenvolveu como acumulações de conveniências desse tipo (Ingold, 2022, p. 174).

Se assim foi, então como a escrita ganhou, no Ocidente, o estatuto de literatura? Como que uma invenção de milênios atrás, motivada por questões locais e práticas que anônimos de várias partes do mundo buscavam enfrentar cotidianamente, se tornou algo valorizado em si mesmo, um tipo de linguagem distinta, especial? Uma parte da resposta a essa questão está nas reflexões do próprio Ingold (2022). Importante observar que ele enfrenta essa questão pensando uma outra, a que se pergunta sobre como a escrita passou a ser vista como uma atividade distinta do desenho na cultura ocidental. Tomando a caligrafia chinesa como exemplo, o antropólogo nota que nela o que se busca reproduzir em forma de palavras são os movimentos das coisas, enquanto no Ocidente as letras foram pensadas como representação de sons. Ele observa que, enquanto na caligrafia chinesa há um testemunho dos movimentos da escrita, os caracteres ocidentais não testemunham os movimentos de quem os escreveu (Ingold, 2022)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Sobre os calígrafos chineses, Tim Ingold, se apoiando nos estudos de Jean-François Billeter e Yuehping Yen, comenta que eles não buscavam traduzir o formato ou o contorno de alguma coisa. “(...) o objetivo era, em vez disso, reproduzir nos seus gestos os ritmos e movimentos do mundo. Como Yuehping Yen explica, ninguém esperaria que as linhas caligráficas inspiradas pelo ataque e contra-ataque de serpentes lutando realmente *parecessem* cobras; o importante é que as linhas deveriam se mover como elas (...)” (Ingold, 2022, p. 164, grifo do autor).

Em outras palavras, o que Ingold quer dizer é que, enquanto a escrita chinesa mostra a afinidade entre o escrever e o desenhar, a escrita ocidental não sugere essa afinidade. Para o antropólogo, isso decorre já das origens do alfabeto ocidental, as quais remontam à antiguidade romana, e suas letras capitais gravadas em pedra. Ingold comenta que o alfabeto romano não deixa ver os movimentos que eram necessários para produzi-lo, a partir da formação de traços redutivos em pedra<sup>19</sup>, passando uma sobriedade nas suas linhas retas que não traduzia os gestos implicados no ato da escrita. Enquanto na China a caligrafia com pincel foi distinguida da prática de gravações em pedra, na Roma antiga a escrita vem dessa gravação, e o resultado disso não são letras que traduzem um movimento, mas sim um signo estático, uma letra que passa a ideia de imobilidade (Idem).

Daí Ingold entender que, desde o princípio do desenvolvimento da escrita no Ocidente, a escrita pela gravura em pedra

quebrou o elo entre o gesto e o seu traço, imobilizou a letra ou o caractere e, fazendo isso, lançou os alicerces para a percepção moderna das palavras como coisas compostas e organizadas por arte, não inscritas por ela (Ingold, 2022, p. 170).

Com isso o antropólogo se refere à ideia ocidental que entende as palavras como distantes e opostas às atividades práticas humanas. As condições para que essa ideia se desenvolvesse já estavam postas nas gravuras romanas e ganharia força na medida em que, com o desenvolvimento do capitalismo industrial e as mudanças na divisão do trabalho, as noções de “técnica” e de “tecnologia” foram gradativamente sendo atribuídas a atividades práticas, muitas delas podendo ser desempenhadas por máquinas. Em contrapartida, as atividades intelectuais e imaginativas foram sendo vistas como distintas da prática, como se as primeiras estivessem em um nível superior em relação às segundas:

Uma vez que a prática foi, dessa forma, “desfabricada” do impulso criativo, o caminho estava aberto para construir máquinas para executar, de forma rápida e mais eficiente, o que os corpos faziam antes. Com isso, o próprio conceito de tecnologia mudou da mente para a máquina, de princípios de estudo sistemático dos processos de produção para princípios incorporados no próprio maquinário de produção. *A partir daí, um objeto ou uma atuação seria considerada uma obra de arte à medida que escapasse das determinações do sistema tecnológico, e expressasse o gênio do seu criador.* Contrariamente, operar uma tecnologia

---

<sup>19</sup> Ingold distingue a escrita feita por “traços redutivos” - que é a escrita que se constrói pela redução de superfícies, que são fissuradas para que se formem os caracteres, como é o caso da gravura em pedras ou a escrita sobre areia - da que é feita por “traços aditivos” - aquela escrita que se constrói por linhas postas sobre uma superfície, como a escrita com caneta ou pincel. Ver Ingold (2022), em especial o capítulo 2 dessa obra.

significava estar preso à implementação mecânica de um sistema de forças produtivas objetivo e impessoal. A arte cria; a tecnologia só pode replicar. Assim, o artista foi distinguido do artesão, e a obra de arte do artefato (Ingold, 2022, p. 157-158, grifos meus).

Se até meados do século XVII, artista e artesão não se diferenciavam na divisão do trabalho na Europa<sup>20</sup>, com a industrialização essa distinção passou a existir e, com ela, a escrita e a literatura passaram a ocupar o lugar de arte no sentido moderno do termo, este para o qual Ingold chama a atenção no trecho acima citado: a arte como fruto de um gênio criador, uma atividade de imaginação, distante da realidade prática das coisas. E, seguindo as argumentações desse antropólogo, tudo parece ter corroborado, no Ocidente, para que essa história se desenrolasse dessa maneira. Se as técnicas de gravura romana já colocavam a imobilidade e afastamento das palavras em relação à realidade, a escrita de monges escribas medievais causou um relativo rompimento dessa lógica. Ingold comenta que esses monges não viam a escrita da mesma maneira que a Europa moderna a entenderia. E nem a leitura. Ele descreve o árduo trabalho que esses escribas precisavam desempenhar para escrever os textos em pergaminhos. A escrita era, então, uma atividade que se fazia literalmente com todo o corpo<sup>21</sup>.

Porém, com o passar do tempo, os instrumentos utilizados na escrita foram se desenvolvendo até chegar à caneta de ponta metálica e, mais recentemente, à escrita por computadores. Ingold coloca que, na medida que isso aconteceu, a ação de escrever passou a ser desempenhada de maneira cada vez menos trabalhosa em relação a como ela era feita no período medieval europeu. Para ele, isso reforçou o movimento de separação entre arte e artesanato, trabalho intelectual e prático, que se estabeleceu na cultura ocidental a partir da industrialização. Nesse movimento, somado ao surgimento e difusão

---

<sup>20</sup> “Até boa parte do século XVII, os artistas não eram vistos diferentemente dos artesãos, e os seus métodos de trabalho eram igualmente descritos como ‘técnicos’. No início do século XVII, a palavra ‘tecnologia’ foi cunhada para denotar o tratamento sistemático desses métodos (...). A palavra foi formada do radical grego clássico *tekhne*, cuja conotação original era a habilidade humana ou perícia. ‘Arte’, derivada do latim *artem* ou *ars*, significava quase a mesma coisa, aplicada de forma bem ampla para todo o artesanato, trabalho, técnicas experientes, tecnologias e profissões habilidosas” (Ingold, 2022, p. 157). Sobre esse tema da distinção ocidental entre arte e artesanato, ver também Becker (2010).

<sup>21</sup> Sobre a escrita medieval em pergaminhos, Ingold cita a descrição que a historiadora Mary Carruthers faz dessa atividade: “Deveríamos ter em mente a atividade vigorosa, quiçá violenta, envolvida em fazer uma marca sobre uma superfície física como uma pele de animal. Havia a necessidade de quebrá-la, raspá-la, ‘feri-la’ de alguma forma com um instrumento de ponta bem afiada. Apagar envolvia raspar a superfície física ainda mais: os escribas medievais, tentando apagar o pergaminho, tinham que usar pedra-pomes e outros raspadores. Em outras palavras, escrever sempre foi um labor físico árduo, muito árduo também sobre a superfície na qual estava sendo feito...” (Carruthers apud Ingold, 2022, p. 178).

da imprensa, os textos escritos foram se tornando, na modernidade, signos com existência própria, a serem montados e inscritos numa página em branco. A escrita, então, deixou de ser vista como uma habilidade na qual se usa todo o corpo para ser vista como uma atividade puramente mental, que consiste na inscrição sistemática de signos sobre uma página em branco ou na tela em branco do computador. E a leitura, por conseguinte, como uma atividade a ser feita em silêncio e reclusão, e não em um diálogo ativo com a “voz” do texto<sup>22</sup>.

Essas discussões de Tim Ingold oferecem, a meu juízo, pistas importantes para que entendamos o estatuto que a literatura passa a ter na Europa industrial: um texto escrito com valor em si mesmo. Numa cultura que desenvolveu a ideia de que trabalho intelectual e prático são coisas opostas e de níveis distintos; que deslocou a noção de arte da noção de trabalho técnico; e que concebeu a escrita e a leitura como atividades puramente intelectuais, e não como habilidades aprendidas e feitas com o corpo todo, se compreende porque foi nesse lugar, com essa cultura, que se construiu a ideia de literatura como um texto cujo valor está em sua própria linguagem.

Contudo, como apontei acima, Ingold nos ajuda a entender parcialmente a questão. Para entendermos de uma maneira um pouco mais completa o significado que a literatura passou a ter na Europa a partir de meados do século XVIII, julgo importante entendermos algo que ocorreu em um país específico desse continente no século seguinte: a construção da literatura como um campo social autônomo na França da segunda metade do século XIX. Para tanto, recorro ao trabalho de Pierre Bourdieu (1930 – 2002) sobre esse tema.

### **1.2.2. Literatura, arte e regras: Pierre Bourdieu e o campo literário**

Pierre Bourdieu em sua obra *As regras da arte*, originalmente publicada em 1992, fala de uma revolução simbólica que ocorreu no universo das artes na França de meados

---

<sup>22</sup> Ingold recorre novamente a Mary Carruthers para tratar da concepção de leitura no Ocidente pré-moderno. Segundo Carruthers, da Antiguidade ao Renascimento, os textos foram vistos mormente como instrumentos de memória, e ler consistia basicamente na escuta de vozes do passado, na lembrança dessas vozes, trazendo-as ao presente, abrindo um diálogo entre dois tempos distintos, o do texto e o do leitor. Ingold comenta que os textos medievais, diferente do que ocorreria na Modernidade, pressupunham o som, e as leituras eram geralmente feitas em voz alta. Ver Ingold (2022), especialmente o capítulo 1 desse livro.

do século XIX: trata-se de uma transformação trazida pelo ideal da “arte pela arte”, isto é, pelo princípio de que o artista não deve se prender a amarras morais e políticas na produção de seu trabalho. Esse princípio foi construído, estabelecido e defendido por escritores como Charles Baudelaire (1821 – 1867) e Gustave Flaubert (1821 – 1880), artistas que se posicionaram contrariamente às artes chamadas de realistas e, mais ainda, às que eram classificadas como burguesas. Enquanto estas eram compostas por artistas que buscavam satisfazer o gosto do público, aquelas eram construídas com o objetivo de trazer para a literatura questões e causas sociais vigentes na época. A “arte pela arte” é, então, um valor afirmado a partir dessa dupla negação, e um de seus efeitos foi contribuir de maneira fundamental para instaurar a arte como um campo autônomo, isto é, um campo social que possui suas próprias regras (Bourdieu, 1996).

Contudo, este princípio, que num primeiro momento parece absolutamente apolítico, é, segundo Bourdieu, fruto dos posicionamentos que esses artistas tomaram no contexto histórico que viviam: uma França onde uma burguesia industrial tão poderosa quanto pragmática e hostil às artes estava ascendendo e se fazendo influente na sociedade; onde os artistas em geral se tornaram submetidos ao mercado e às hierarquias políticas do tempo; onde uma leva de jovens diplomados saíam de todas as partes da França rumo a Paris em busca de empregos que, em geral, eram conquistados por aristocratas e burgueses poderosos, restando para esses jovens lutar por postos de trabalho na imprensa e na literatura, e não raro a condição de desempregados; entre esses jovens diplomados, intelectualizados demais para serem meros membros da classe trabalhadora, mas insuficientemente bem relacionados para competir pelos postos de trabalho aos quais almejavam<sup>23</sup>, surgiu o comportamento boêmio que se tornou típico das artes e dos artistas; por fim, os efeitos do industrialismo se fez sentir na literatura com os textos literários e de crítica literária que pululavam na imprensa francesa da época (Idem).

Esse conjunto de fatores constituiu o que Bourdieu considerou ter sido a “transformação morfológica” que a sociedade francesa passou em meados do século XIX, e sem a qual a autonomização do campo artístico não teria sido possível. Escritores, jornalistas, estudantes ou aprendizes de pintor, de diferentes origens sociais e perspectivas

---

<sup>23</sup> Bourdieu diz que muitos desses jovens eram filhos de trabalhadores, sendo, portanto, de origem social pobre. Mas não era somente por essa razão que eles expressavam nas suas produções artísticas uma solidariedade para com os dominados: tal expressão ocorreu também porque eles mesmos ocupavam dentro do campo literário a posição de dominados frente aos artistas apoiados pela aristocracia e pela burguesia. Ver Bourdieu (1996).

artísticas, discutiam questões políticas e teóricas nos cafés e redações de jornais literários de pequeno porte espalhados por Paris. Eram nesses ambientes que tanto os defensores da “arte social” (os “realistas”) quanto os defensores da “arte pela arte” (isto é, o primado da forma diante do conteúdo) afirmavam o que eles tinham em comum, que era “a oposição violenta à burguesia e à arte burguesa” (Bourdieu, 1996, p. 93). Porém, os defensores da arte pela arte colocavam o “desprendimento esteta” contra

(...) o conformismo moral da arte burguesa sem cair nessa outra forma de complacência ética ilustrada pelos defensores da “arte social” e pelos próprios “realistas” quando, por exemplo, exaltam a “virtude superior dos oprimidos”, conferindo ao povo (...) “um sentimento das grandes coisas que o torna superior aos melhores juízes” (Bourdieu, 1996, p. 94).

Não se tratava, portanto, apenas de ser contra a burguesia e as artes que essa classe dominante promovia, mas também de se posicionar contra a ideia de uma utilidade da arte. A literatura e as artes em geral deveriam, ao invés dessas opções postas à época, se afirmarem nelas mesmas, sendo apreciadas em seus próprios movimentos estéticos, e não pelo seu nível de utilidade para as lutas políticas dos dominados contra os dominantes, e menos ainda pelo seu nível de comercialidade no mercado. Para quem visava fazer uma “arte pura” nesse contexto, tratava-se, antes de tudo, de produzir arte sem levar em conta o mercado ou nada que não fosse a própria arte.

Foi por isso que escritores como Baudelaire e Flaubert foram personagens centrais para a afirmação da “arte pela arte” como princípio básico que formaria a autonomia do campo literário: somente artistas que viviam de renda, oriundos de famílias abastadas, poderiam afirmar a sua arte contra o mercado e independente dele. O mais famoso livro de Baudelaire, *As Flores do Mal*, foi publicado por uma editora pequena, tendo o poeta recusado um editor que lhe ofereceu condições financeiras mais vantajosas e maior circulação de seu livro no mercado. Sobre isso, Bourdieu comenta que o referido escritor contribuiu para a inauguração do editor e do escritor de combate, seguindo “a um desses impulsos do coração a uma só vez profundamente deliberados e incoercíveis, racionais sem ser ponderados, que são as ‘escolhas’ do *habitus*” (Bourdieu, 1996, p. 85). Foi sobretudo esse escritor quem estabeleceu como norma para a escrita literária “a independência em relação aos poderes econômicos e políticos” (Id., p. 78), tendo



Baudelaire feito de sua vida e seus trabalhos literários um desafio aos padrões literários e morais de sua época, sofrendo inclusive pesadas sanções por isso<sup>24</sup>.

Já Gustave Flaubert toma um posicionamento semelhante ao do poeta e crítico de arte Charles Baudelaire ao se colocar contra a antipatia que os realistas tinham pelas questões estéticas, mesmo que o objeto de sua escrita fosse o mesmo que o desse grupo de escritores: o real, o trivial, o medíocre<sup>25</sup>. Porém, o que Flaubert propôs em sua obra e nas discussões literárias de seu tempo foi que a escrita do real fosse feita com estilo, criando uma relação singular entre o refinamento da escrita e a trivialidade do tema narrado, o que Bourdieu chama de “tonalidade flaubertiana” (Bourdieu, 1996, p. 113). Esse escritor construiu essa relação em um gênero literário considerado à época inferior, que era o romance, o texto em prosa, visto por escritores como Baudelaire como um tipo de texto menor em comparação com a poesia. O que Flaubert buscou fazer em seus romances e que, para Bourdieu, o tornou um precursor no campo literário foi uma espécie de simbiose entre a poesia e a prosa, algo impensável para os padrões artísticos da época.

É importante notar que o princípio da “arte pela arte”, da primazia estética, da literatura (e da arte em geral) como um fim em si mesmo foi uma posição que artistas como os escritores citados tiveram que construir, posto que não existia nada equivalente ao que eles defenderam em seu tempo. Na medida em que eles produziam seus textos literários buscando se diferenciar das tendências da época, esses escritores foram criando uma posição para eles mesmos, dando substância para a autonomia da arte e para o artista autônomo, e estruturando o que Bourdieu denominou por “campo literário”, com suas próprias regras:

Portanto, precisam inventar, contra as posições estabelecidas e seus ocupantes, tudo que a define propriamente, e em primeiro lugar essa personagem social sem precedente que é o escritor ou o artista moderno, profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte (Bourdieu, 1996, p. 95).

---

<sup>24</sup> Charles Baudelaire foi processado pela publicação de *As Flores do Mal*, processo do qual ele saiu excluído e estigmatizado, segundo Bourdieu (1996).

<sup>25</sup> Flaubert se opunha não somente aos realistas, mas também aos romances históricos “à maneira de Dumas”, assim como aos romances cujos heróis eram espelhos da pequena burguesia, e também aos idealistas e sentimentalistas. Ver Bourdieu (1996).

A ideia de literatura como um campo autônomo em Bourdieu (1996) diz de uma rede de escritores, críticos literários, editoras e leitores que, muito embora tenha se formado a partir de condições históricas específicas e dos posicionamentos que esses agentes ocuparam na sociedade francesa do século XIX, se constituiu e se afirmou também como campo distinto dos demais campos sociais existentes então. A literatura aqui se tornou um espaço independente da realidade social, constituído por premissas particulares. Nesse processo, a boa literatura foi, entre outras coisas, definida como uma escrita que não deve ser feita em função do público ou de questões políticas, mas tendo como referência a si mesma, a sua própria forma em texto escrito.

Ressalto um ponto desse processo: escritores como Baudelaire e Flaubert não apenas propuseram regras para a literatura, mas o fizeram contra literaturas que eles consideravam ruins, inferiores, posto que se tratavam de escritos cuja preeminência não era o literário, a forma estética. Eu vejo uma competição aqui. O “escrever bem o medíocre” (Bourdieu, 1996, p. 114) proposto por Flaubert, assim como a “arte pela arte” proposta por Baudelaire é, a meu juízo, um desafio lançado aos outros escritores de literatura da época. Se até o século XVIII os escritores basicamente seguiam modelos considerados clássicos e os imitavam à sua própria maneira, em geral narrando grandes feitos e acontecimentos (Moisés, 2013)<sup>26</sup>, a regra proposta por Flaubert não chama atenção para o tema do texto literário, mas para a sua forma, para a maneira como ele é escrito. Não se trata aqui de seguir modelos do passado, mas de escrever obras literárias que colocam “as normas de sua própria percepção” (Bourdieu, 1996, p. 101). E a “arte pela arte” de Baudelaire aponta essa forma como o objetivo da escrita literária, criando para a literatura um certo deslocamento em relação à realidade social.

A França da qual fala Bourdieu (1996) estava inscrita no processo histórico discutido por Ingold (2022) no qual, como vimos, a arte se separou do artesanato, e os artistas dos artesãos; e no qual a escrita e a leitura passaram a ser vistas como atividades criativas e imaginativas da inteligência, em contraposição às atividades práticas rotineiras. Esse foi o contexto cultural no qual escritores franceses de meados do século XIX propuseram e construíram a literatura e as artes em geral como um “universo econômico propriamente antieconômico que se instaura no pólo economicamente dominado, mas simbolicamente dominante do campo literário” (Idem, idem). Um

---

<sup>26</sup> Ver especialmente o verbete “MIMESE”, presente da página 301 a 304 dessa referência.

universo pensado por poucos e para poucos: nas palavras de Flaubert, “se o artista não tem rendas, deve morrer de fome!” (Idem, idem). O escritor francês disse ainda: “Quando se quer fazer dinheiro com sua pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro” (Idem, idem). A literatura que estava sendo proposta aqui é um *jogo* que só deve ser jogado por quem pode seguir as regras desse jogo “antieconômico”.

### 1.2.3. Jogo e literatura a partir de Roger Caillois

Mas em que sentido se pode considerar essa literatura proposta por escritores franceses de um século e meio atrás como um jogo? Quando um escritor ou escritora de literatura escreve uma obra, o que estaria em jogo? Antes de tudo, considero ser importante conceituar o jogo, e para isso trago a clássica discussão do sociólogo e crítico literário francês Roger Caillois (1913 – 1978) sobre esse tema. Para Caillois, os jogos são uma totalidade fechada e com pretensões de imutabilidade em um mundo que está sempre em constante transformação<sup>27</sup>. Ele entendia os jogos como princípios da civilização, como elementos importantes no processo civilizacional, pois contra a inconstância das coisas, os jogos, através de suas regras, impõem uma ordem em um universo onde essa ordem não existe:

*Todo jogo é um sistema de regras que definem o que é ou o que não é do jogo, ou seja, o permitido e o proibido. Estas convenções são ao mesmo tempo arbitrárias, imperativas e inapeláveis. Não podem ser violadas sob nenhum pretexto, a menos que o jogo acabe no mesmo instante e este fato o destrua, pois a regra só é mantida pelo desejo de jogar, ou seja, pela vontade de respeitá-la. É preciso jogar o jogo ou então nem jogá-lo. (...). E como nenhuma sanção oficial pune o parceiro desleal, convém ainda mais se submeter às regras do jogo. Ao deixar de jogar o jogo, ele simplesmente tornou acessível seu estado natural e permitiu novamente qualquer exação, astúcia ou resposta proibida que as convenções queriam justamente banir de comum acordo. O que chamamos jogo aparece desta vez como um conjunto de restrições voluntárias, aceitas de bom grado e que estabelecem uma ordem estável, por vezes uma legislação tácita em um universo sem lei (Caillois, 1990, p. 11-12, grifos meus).*

Caillois define o jogo como um sistema de regras que estabelece o que está no jogo e o que não pertence a ele. Essas regras são tão arbitrárias quanto rigorosamente

---

<sup>27</sup> “Esta noção de totalidade fechada, completa no início e imutável, concebida para funcionar sem outra intervenção externa além da energia que a põe em movimento certamente constitui uma inovação preciosa em um mundo essencialmente móvel, cujos dados são praticamente infinitos e, por outro lado, transformam-se constantemente” (Caillois, 1990, p. 10).

seguidas, caso contrário, o jogo não pode existir. Por isso, quem quiser participar do jogo, terá de seguir suas regras, ou, em caso de recusa a esse imperativo, não jogá-lo, não se apresentar para o jogo. O autor, então, conceitua o jogo a partir de um vínculo intrínseco entre ele e suas regras, quase identificando ambos como sendo o mesmo. Mas a leitura de Caillois não permite essa total identificação posto que, a meu juízo, se pode inferir a partir de sua argumentação que o jogo é o que acontece quando suas regras são seguidas. O jogo é mais do que suas regras, ao mesmo tempo em que, sem elas, ele não pode existir.

O autor define o jogo mais pela sua ubiquidade, isto é, por esse estado de totalidade que o imperativo das regras do jogo coloca para quem deseja participar dele. Por esse imperativo, o jogo ganha, assim, a sua autonomia, constituindo-se como um mundo à parte, encerrado em si mesmo. Essa noção de jogo de Roger Caillois é semelhante ao que Bourdieu (1996) fala do campo literário construído pelos escritores franceses do século XIX. Como lemos acima, esses escritores se opuseram a uma ordem social dominada pela burguesia ascendente, e propuseram que a literatura encarnasse essa oposição. A partir de como eles se posicionaram nessa sociedade e das possibilidades materiais que eles tinham, esses escritores afirmaram a arte como um mundo contra o mundo burguês e insubmisso à decadente aristocracia francesa, um mundo autônomo dentro de um mundo capitalista, “um império em um império”, nas palavras de Bourdieu:

O desgosto mesclado de desprezo que inspiram nos escritores (Flaubert e Baudelaire especialmente) esse regime de novos-ricos sem cultura, inteiramente colocado sob o signo do falso e do falsificado, o crédito concedido pela corte às obras literárias mais comuns, aquelas mesmas que toda a imprensa veicula e celebra, o materialismo vulgar dos novos mestres da economia, o servilismo cortesão de boa parte dos escritores e dos artistas não contribuiu pouco para favorecer *a ruptura com o mundo ordinário que é inseparável da constituição do mundo da arte como um mundo à parte, um império em um império* (Bourdieu, 1996, p. 75-76, grifos meus)

Esse “mundo à parte” no qual o campo literário e artístico de forma geral se constituiu tem regras que o tornam tão ubíquo quanto a noção de jogo que Caillois (1990) discutiu. Por isso foi justamente à arte que Caillois relacionou a ubiquidade que ele enxerga nos jogos:

E não é diferente no campo estético. Em pintura, as leis da perspectiva são em grande parte convenções. Engendram hábitos que, no fim, fazem-nas parecer naturais. Para a música, as leis da harmonia; para a arte dos versos, as da prosódia e da métrica; qualquer outra imposição, unidade ou cânone para a escultura, a coreografia ou o teatro. Todas compõem da mesma forma legislações diferentes, mais ou menos explícitas e detalhadas, que ao mesmo tempo guiam e limitam o

criador. *São como as regras do jogo por ele jogado*. Em contrapartida, engendram um estilo comum e reconhecível em que se reconciliam e se compensam a variedade do gosto, a provação da dificuldade técnica e os caprichos do gênio. Essas regras têm algo de arbitrário, e aquele que as considerar estranhas ou incômodas tem autorização para recusá-las e pintar sem perspectivas, escrever sem rima nem cadência, compor fora dos acordos admitidos. Ao fazê-lo, não joga mais o jogo e contribui para destruí-lo, pois essas regras, como para o jogo, só existem na medida em que são respeitadas. *Negá-las, todavia, é ao mesmo tempo esboçar os futuros critérios de uma nova excelência, de um outro jogo cujo código ainda vago se tornará por sua vez tirânico, domesticará a audácia e interditará novamente a fantasia sacrílega. Toda ruptura que quebra uma proibição oficial já desenha um outro sistema, não menos rigoroso e não menos gratuito* (Caillois, 1990, p. 14, grifos meus).

Assim como Gustave Flaubert defendia que literatura não era lugar para um escritor buscar o ganho financeiro; e assim como esse conceito de literatura foi construído por escritores franceses que, como Flaubert, tinham condições materiais que lhes permitiam se dedicar a uma atividade sem fins práticos e lucrativos, Caillois (1990) entendeu o jogo como uma “atividade de luxo”, da qual participa quem de fato pode fazê-lo, quem tem as devidas condições materiais para se submeter voluntariamente às regras:

Essa defesa do espírito de jogo recorre a uma palinódia que sinaliza brevemente suas fraquezas e seus perigos. O jogo é atividade de luxo e que supõe tempo livre. Quem tem fome não joga. Em segundo lugar, como a ele não estamos submissos e como o jogo só se sustenta pelo prazer que sentimos ao praticá-lo, está à mercê do tédio, da saciedade ou de uma simples mudança de humor. Por outro lado, está condenado a não fundar nem produzir nada, pois é de sua essência anular seus resultados, ao passo que o trabalho e a ciência capitalizam os seus e, em certa medida, transformam o mundo. Além do mais, desenvolve, em detrimento do conteúdo, um respeito supersticioso pela forma, que se pode tornar maníaca, com a condição de que se lhe misturem o gosto pela etiqueta, pelo ponto de honra ou pela casuística, pelos refinamentos da burocracia ou pelo procedimento. Por fim, o jogo escolhe suas dificuldades, isolando-as de seu contexto e, de certa forma, *irrealizando-as*. Quer sejam ou não resolvidas, têm como única consequência uma satisfação ou uma decepção, igualmente ideais. Essa benignidade, caso nos habituemos a ela, engana na rudeza das verdadeiras provas. Habitua a não considerar senão os dados despojados e categóricos entre os quais a escolha é necessariamente abstrata. *Em resumo, é evidente que o jogo apoia-se no prazer de vencer o obstáculo, mas um obstáculo arbitrário, quase fictício, feito à altura do jogador e por ele aceito*. A realidade não é tão delicada assim (Idem, p. 18, grifo do autor).

Portanto, para Roger Caillois, os jogos têm uma autonomia muitíssimo semelhante à que Pierre Bourdieu discute sobre o campo literário. Como mencionei acima, Caillois era também crítico literário. A analogia que ele propõe entre os jogos e o “campo

estético”, ou seja, a arte, sugere uma aproximação, uma identificação entre essas duas coisas. Mas ainda não explica em que consiste o jogo da literatura, como esse jogo é jogado por determinadas frações do universo literário. Uma maneira mais prática de entender o sentido de jogo na literatura é ouvir o que os escritores dizem sobre a sua própria literatura e sobre a literatura de maneira geral.

### **1.3. Literatura e tradição em três jogadas**

#### **1.3.1. Cortázar e a escrita de um “antirromance”**

Essa relação quase obsessiva que um jogador pode ter com a forma, com as regras do jogo e sua totalidade da qual fala Caillois (1990) pode ser observada nos relatos que alguns escritores fazem sobre a sua própria escrita; assim como o caráter de desafio inventado e com sentido em si mesmo típico dos jogadores envolvidos em um determinado jogo. Dentro de um contexto cultural no qual a escrita recebeu um estatuto de atividade nobre e a literatura se tornou um campo autônomo, escritores e escritoras são capazes de levar muito a sério a literatura, trabalhando duramente na escrita de textos cujo valor eles/elas acreditam ser especial. Se é verdade que a literatura é um tipo de texto cuja linguagem tenta chamar a atenção sobre si mesma (Eagleton, 2019), alguns escritores buscaram e buscam jogar com a linguagem de maneira que eles e seus textos se destaquem em uma determinada tradição literária.

Um caso paradigmático disso foi o romance *Rayuela* (1963) do escritor argentino Julio Cortázar (1914 – 1984). Nessa obra, Cortázar buscou revolucionar o gênero literário romance contando uma história que, diferente dos romances tradicionais, não tem um início, meio e fim, mas vários caminhos possíveis de leitura. O livro tem na personagem Horacio Oliveira o núcleo central da narrativa, mas Cortázar conta sua história por capítulos que, dependendo da sequencialidade adotada pelo leitor ou leitora, contam diferentes histórias de Horacio. O objetivo de Cortázar era claro: escrever um romance fora dos padrões romanescos convencionais, um texto que encerrasse em sua própria

forma a complexidade da vida, do movimento das coisas. Um romance que fosse, ao mesmo tempo, um “antirromance”<sup>28</sup>.

Durante o processo de escrita dessa obra, que lhe custou quatro anos, Cortázar enviava cartas para seus amigos contando suas intenções e ambições de seu projeto literário. Nesses relatos, podemos ler um escritor que voluntariamente tenta se inscrever numa tradição tendo como referência escritores que propuseram em seus respectivos tempos revoluções literárias semelhantes a que ele buscava no romance em meados do século XX. Ao mesmo tempo, o escritor relata ter buscado através de sua escrita uma realidade para além da realidade cotidiana que se conhece:

O que penso é que a realidade cotidiana em que acreditamos viver é apenas a fronteira de uma fabulosa realidade reconquistável, e que o romance, como a poesia, o amor e a ação, deve se propor a adentrar essa realidade. Ora, pois bem, e isto é o importante: para quebrar essa casca de costumes e de vida cotidiana, os instrumentos literários comuns já não servem. Pense na linguagem que um Rimbaud teve que usar para abrir passagem em sua aventura espiritual. Pense em certos versos de *Les Chimères*, de Nerval. Pense em alguns capítulos de *Ulysses*. Como escrever um romance, quando primeiro seria preciso des-crever, des-aprender, começar *à neuf*, do zero, em uma condição pré-adamita, por assim dizer? (Cortázar, 2019, p. 540)

Como se pode perceber, não era pouca a pretensão de Julio Cortázar com a publicação desse livro. Mas o fato inscrito aqui e para o qual entendo ser importante chamar a atenção é como o escritor mobiliza a tradição literária para inscrever sua própria obra nela, procurando dar uma forma original à sua literatura e inovando dentro de uma linha de escritores anteriores a ele. Isso significa que uma tradição literária não é inventada apenas por críticos e historiadores da literatura, mas também pela adesão consciente e voluntária dos próprios escritores a uma linha de textos e autores literários. Cortázar inclusive estava seguindo um comportamento padrão entre artistas que buscavam inovar em suas áreas. O próprio Arthur Rimbaud (1854 – 1891) citado pelo escritor argentino foi um poeta francês que, no século XIX, se destacou ao produzir textos como seu famoso poema “Barco embriagado”<sup>29</sup> o qual, a partir da tradição francesa, cujo

---

<sup>28</sup> “A verdade, a triste e bela verdade, é que cada vez gosto menos de romances, da arte romanesca tal como é praticada nestes tempos. O que estou escrevendo agora será (se algum dia eu terminar) algo assim como um antirromance, uma tentativa de romper os moldes em que este gênero está petrificado. Penso que o romance ‘psicológico’ chegou a seu fim, e que, se havemos de continuar escrevendo coisas que valham a pena, é preciso arrancar em outra direção” (Cortázar, 2019, p. 539). Essa colocação de Cortázar foi feita em uma carta que o autor enviou a seu amigo Jean Barnabé em 1959, durante o processo de escrita de *Rayuela*, traduzido no Brasil como “O jogo da amarelinha”.

<sup>29</sup> Dependendo da tradução para o português, esse poema pode ser traduzido também por “Barco ébrio”.

padrão clássico eram os versos alexandrinos, construiu uma linguagem rica em imagens e descrições de sentidos que, à época, foram inteiramente novas. Sobre esse poema, um dos mais conhecidos biógrafos de Rimbaud diz o seguinte:

O poema de Rimbaud é amplamente reconhecido como uma obra-prima de rimas sutis, mas rimas tão descontraídas que são quase indetectáveis, sobretudo em meio ao assalto de imagens tão surpreendentes e de uma sintaxe intrincada e sinuosa entrelaçadas por uma complexidade de participios presentes e passados e frases colocadas em aposição a nomes — uma gramática que de fato está sempre propondo cenas hipotéticas que se misturam como uma realidade palpável e em seguida voltam a se dissolver em alguma coisa pretérita, apenas lembrada. *A ousadia dessa linguagem, sintaxe e encadeamento é ainda mais fascinante porque o poema recorre à clássica medida francesa, o alexandrino de doze sílabas, celebrado pelos dramaturgos seiscentistas Corneille e Racine. Era o metro padrão francês, comparável na língua inglesa ao verso branco ou ao pentâmetro iâmbico de Shakespeare. Onde Rimbaud introduz uma nova e revigorante variedade nesse metro é nas cesuras, as pausas dentro do verso — às vezes uma, às vezes duas, trocando-as sempre de posição no início ou no fim do longo verso (tradicionalmente, a cesura vem depois da sexta sílaba). Cada elemento do poema de Rimbaud — semântico, rítmico, linguístico — é calculado para desestabilizar o leitor enquanto o situa com firmeza dentro de um esquema clássico. Por causa da firme regularidade subjacente, o leitor é forçado a reconhecer cada extravagância poética na superfície* (White, 2010, p. 74-75, grifos meus).

E aqui se pode ver mais claramente em que consiste o jogo literário em Rimbaud: a proposta de uma gramática diferente dentro de um padrão clássico da poesia francesa. Mas nesse padrão, o poeta também inova: ele coloca pausas nos versos em posições diferentes das quais elas eram colocadas pelos poetas clássicos dos quais Rimbaud partiu como referência para a sua própria literatura. É exatamente isso que Julio Cortázar almejou com a escrita de *Rayuela* no gênero romance. Ao contrário das narrativas romanescas típicas, as quais se desenvolvem seguindo uma linearidade artificial, Cortázar propôs um romance com várias linearidades, escrevendo de uma maneira que não leva o leitor a um caminho inevitável, mas a vários possíveis. A literatura nesses casos — Rimbaud e Cortázar - seria um jogo com a linguagem que o escritor ou escritora propõe dentro de uma tradição que ele reconhece como referência para si. Não à toa, Cortázar utilizou o termo “jogo” quando expressou suas questões durante o processo de escrita do romance com o qual ele queria revolucionar a literatura:

Um conto é uma estrutura, *mas agora tenho que me desestruturar para tentar alcançar; não sei como, outra estrutura mais real e verdadeira*; um conto é um sistema fechado e perfeito, é a serpente mordendo o próprio rabo; e eu quero acabar com os sistemas e as relojoarias para ver se consigo descer ao laboratório central e participar, se tiver forças, da raiz que prescinde de ordens e de sistemas.



(...) Estarei me iludindo e acabarei escrevendo um livro ou vários livros que serão sempre meus, ou seja, terão o meu tom, meu estilo, minhas invenções? Pode ser. Mas terei *jogado* com lealdade, e o resultado assim será porque não consigo fazer outra coisa. Se hoje eu continuasse escrevendo contos fantásticos, me sentiria um perfeito vigarista; modéstia à parte, eles já se tornaram fáceis demais para mim, *je tiens le système*, como diria Rimbaud (Idem, 2019, p. 540, grifos meus).

O que me chama a atenção nesse trecho de uma das cartas de Cortázar é primeiro a insistência do escritor na ideia de buscar um real, uma verdade ainda mais verdadeira da que se apreende nos romances clássicos. Por outro lado, nesse trecho, Cortázar se deixa ver como um escritor que entende a literatura como um desafio. No final dos anos 1950 Cortázar já era um escritor de contos reconhecido. E esse gênero já não lhe desafiava mais. Ele alega já dominar sua estrutura, tal qual Rimbaud dominava a estrutura da poesia francesa do século XIX. Por isso, Cortázar visou construir uma forma literária até então não escrita. Sob o risco de escrever um livro que, sendo seu, apenas seu, não se comunicaria com mais ninguém, o escritor relata preferir isso a escrever textos que já não representam desafio algum para si e nem uma literatura que não alcance uma “estrutura mais real”.

Aqui Cortázar segue de maneira estrita os rastros que as trajetórias de Baudelaire e Flaubert deixaram na literatura francesa do século XIX: assim como eles, Cortázar acredita numa forma literária capaz de se aproximar ainda mais da realidade, e busca essa forma no romance que começa a escrever em meados do século XX. Como Pierre Bourdieu coloca em seu estudo sobre as “regras da arte”, o que os escritores franceses citados propuseram na literatura não foi um culto à forma pela forma, mas a procura por um tipo de texto literário que rejeita tanto as convenções literárias quanto o moralismo e sentimentalismo presentes nelas, buscando, a partir disso, a “ideia”, o “real” que se manifesta pela escrita literária:

(...) é no e pelo trabalho sobre a forma que se efetua a evocação (no sentido forte de Baudelaire) desse real mais real que as aparências sensíveis reveladas à simples descrição realista. "Da forma nasce a ideia": o trabalho da escrita não é simples execução de um projeto, pura formalização de uma ideia preexistente, como o era a doutrina clássica (e como o ensina ainda a Academia de pintura), mas uma verdadeira busca, semelhante em sua ordem à praticada pelas religiões iniciáticas, e destinada de alguma maneira a criar as condições favoráveis à evocação e ao surgimento da ideia, que não é outra coisa, nesse caso, que não o real. Recusar as convenções e as conveniências estilísticas do romance estabelecido e rejeitar-lhe o moralismo e o sentimentalismo é uma e mesma coisa. *É através do trabalho sobre a língua, que implica a uma só vez e alternadamente resistência, luta, e submissão, renúncia de si, que opera a magia evocativa que, como uma encantação, faz surgir o real. E quando consegue deixar-se possuir*

*pelas palavras que o escritor descobre que as palavras pensam por ele e descobrem-lhe o real* (Bourdieu, 1996, p. 128, grifos meus).

O “trabalho sobre a língua” do qual fala Bourdieu consiste no esforço em buscar uma forma literária que não somente se afirma contra a literatura e a sociedade do presente, como também propõe uma ruptura com os escritores de literatura do passado, sendo essa ruptura fruto de um posicionamento ao mesmo tempo reverente e distante da tradição literária:

Como as referências de Manet aos grandes mestres do passado, Giorgione, Ticiano ou Velázquez, as referências de Flaubert exprimem a um só tempo a reverência e a distância, *marcando essa ruptura na continuidade ou essa continuidade na ruptura que constitui a história de um campo que atingiu a autonomia*. Complexidade da revolução artística: *sob pena de excluir-se do jogo, só se pode revolucionar um campo mobilizando ou invocando as aquisições da história do campo, e os grandes heresiarcas, Baudelaire, Flaubert ou Manet, inscrevem-se explicitamente na história do campo*, do qual dominam o capital específico: muito mais completamente que seus contemporâneos, tomando as revoluções a forma de um retorno às fontes, à pureza das origens (Bourdieu, 1996, p. 121, grifos meus).

Assim como Bourdieu (1996) comenta da referência que Honoré de Balzac (1799 – 1850) foi para Gustave Flaubert, de como o segundo construiu sua concepção de romance a partir do reconhecimento do primeiro como um antecessor e marcando a sua diferença em relação a ele, Cortázar tem em Arthur Rimbaud e James Joyce (1882 – 1941) duas de suas principais referências, mas não pretende escrever da mesma forma que eles. Ao contrário, seguindo o imperativo moderno que define a arte como fruto de um gênio criador (Ingold, 2022), é uma escrita original e, ao mesmo tempo, mais verdadeira que o escritor busca ao trabalhar nas páginas de *Rayuela*. A escrita de Cortázar, portanto, é ela mesma uma atualização de uma tradição literária, pelo movimento de “continuidade na ruptura” ao qual Pierre Bourdieu se referiu. Sem isso, Cortázar não poderia ter entrado no “jogo” da literatura.

### **1.3.2. Escrita literária como jogo metaliterário em Italo Calvino**

Como se pôde observar acima, o jogo literário proposto por Cortázar se relacionava com um desafio que o escritor colocou para si próprio: escrever um “antirromance”. Escrever um romance impossível de ser escrito. Afinal de contas, como

escrever um romance que é antirromance? É como se Cortázar estivesse propondo uma forma literária na qual a escrita se constitui pelo paradoxo, desenvolvendo uma narrativa a um só tempo romanesca e não romanesca. Escritores que buscam se destacar no universo literário parecem propor a si mesmos desafios desse tipo. O escritor italiano Italo Calvino (1923 – 1985) relata um desafio muito semelhante ao de Cortázar ao falar de sua escrita literária. Sobre o que o motivava a escrever seus livros, Calvino certa vez fez a seguinte colocação:

Devo dizer que a maior parte dos livros que escrevi, e dos que tenho em mente escrever, nascem da ideia de que escrever um livro assim me parecia impossível. Quando me convenço de que certo tipo de livro está completamente além das possibilidades de meu temperamento e de minhas capacidades técnicas, me sento à escrivaninha e começo a escrevê-lo.

Foi o que aconteceu com meu romance *Se um viajante numa noite de inverno*: comecei imaginando todos os tipos de romance que nunca vou escrever; depois tentei escrevê-los, evocando dentro de mim a energia criativa de dez diferentes romances imaginários (Calvino, 2015, p. 113).

Partindo de um desafio a princípio unicamente pessoal, que é o de escrever livros que lhe pareciam impossíveis para si, Calvino relatou buscar em sua literatura uma forma textual de “linguagem direta e concreta” (Idem, 110). O escritor avaliava que, de maneira geral, a linguagem do século XX estava repleta de uma abstração e ambiguidade que cabia à literatura combater, apresentando uma linguagem clara, oposta à confusão que ele via na cultura contemporânea:

O verdadeiro desafio para um escritor é falar do intrincado enrosco da nossa situação usando uma linguagem que pareça tão transparente a ponto de criar um sentido de alucinação, como Kafka conseguiu fazer (Idem, p. 112).

Percebe-se, assim, que não é só uma questão pessoal que o motiva a escrever, mas também um desafio que ele entende ser de toda a literatura, a escrita de um tipo de texto que busca a simplicidade em um contexto cultural de grande complexidade<sup>30</sup>. Ele parte da referência de Franz Kafka (1883 – 1924), o que mostra que a literatura que Italo Calvino escreveu também atualiza uma tradição literária, da qual ele próprio buscou fazer

---

<sup>30</sup> “Quanto a nosso mundo cotidiano, ele mais nos parece escrito como um mosaico de linguagens, um muro cheio de grafites, carregado de escritas traçadas uma sobre as outras, um palimpsesto cujo pergaminho foi raspado e reescrito várias vezes, uma colagem de Schwitters, uma estratificação de alfabetos, de citações heterogêneas, de jargões, de caracteres pulsantes como aparecem na tela de um computador” (Calvino, 2015, p. 111).

parte, o que de fato conseguiu, posto que Calvino é hoje uma grande referência para escritores de literatura, ao menos para os que têm como paradigma a tradição literária ocidental. Muito semelhante ao que Julio Cortázar fez em sua literatura.

É particularmente interessante observar os contornos que a ideia de autonomia de literatura ganha na escrita literária de Italo Calvino. Para falar de literatura e do desafio de escrever numa linguagem clara em um contexto histórico confuso, o autor parte de uma distinção entre ficção e realidade, classificando o primeiro como “mundo escrito” e o segundo como “mundo não escrito”. Com esses termos Calvino propõe uma visão da literatura que a coloca em uma oposição quase antinômica em relação à realidade extraliterária. Enquanto para o autor o mundo escrito é um espaço fora do real, no qual enquanto leitor ele pode se localizar, o mundo real é o oposto disso, um espaço que lhe parece ameaçador, onde é praticamente impossível se situar:

Quando me afasto do mundo escrito para reaver meu lugar no outro, naquele que costumamos chamar de *o mundo*, feito de três dimensões, cinco sentidos, povoado por bilhões de nossos semelhantes, isso para mim equivale a repetir todas as vezes o trauma do nascimento, a dar forma de realidade inteligível a um conjunto de sensações confusas, a escolher uma estratégia para enfrentar o inesperado sem ser destruído (Calvino, 2015, p. 105, grifo do autor).

Sendo assim, por que ele se aventura no “mundo não escrito”, nesse ambiente que lhe causa tamanho desconforto?

A resposta é simples: para escrever. Porque sou um escritor. O que se espera de mim é que eu olhe a meu redor e capture imagens rápidas do que acontece, para depois voltar a inclinar-me sobre a escrivaninha e recomeçar o trabalho. É para repor em movimento minha fábrica de palavras que preciso extrair novo combustível dos poços do não escrito (Idem, p. 107).

É interessante observar que Calvino define a escrita literária como uma atividade apartada da realidade social concreta, mas que retira dela a matéria prima de sua fabricação de palavras. É como se o “mundo não escrito” para o autor existisse em função do “mundo escrito”, da fazedura deste mundo. Mas observem também que Calvino define o papel de escritor a partir do que se espera que um escritor faça. O que significa dizer que a escrita literária nesse autor se realiza também para ser recebida pelo leitor ou pela leitora, essas personagens que estão no mundo não escrito. A autonomia do literário em Calvino não é, portanto, absoluta. Ela se configura na escrita que visa se comunicar com

outras pessoas, correspondendo às expectativas que essas pessoas tem no ato da leitura. E num contexto no qual o lugar do escritor como um profissional que vive de sua escrita já se encontra estabelecido.

Nesse sentido, Calvino parece se opor à noção de autonomia que Flaubert propôs para o fazer literário no século XIX. Como vimos, o escritor francês entendia que a atividade literária não deveria ocorrer com o propósito de ganhar dinheiro. Para Flaubert, o escritor deveria ter condições financeiras que o possibilitassem viver para a escrita literária, e não dela<sup>31</sup>. Mas ao se afirmar como um escritor que vive de sua pena e de seus leitores, Calvino apenas afirma o lugar social de escritor moderno de literatura, construído décadas antes por personagens como Flaubert. Seu próprio romance citado acima, *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), é uma afirmação da autonomia da literatura, do lugar específico da linguagem literária para cuja construção e idealização a literatura flaubertiana contribuiu de maneira decisiva.

Em *Se um viajante numa noite de inverno* o autor propõe um complexo jogo de escrita no qual as suas noções de “mundo escrito” e “mundo não escrito” se entrecruzam, podendo mesmo se dizer que a narrativa desse livro se desdobra na intersecção entre esses dois mundos. Isso ocorre porque Calvino faz no romance uma metaliteratura, isto é, um texto literário que põe a literatura em questão, através de uma narrativa que comenta os acontecimentos que são contados através do texto. Em diálogos diretos com o leitor ou a leitora, o narrador de *Se um viajante* está sempre chamando a atenção para a história que está sendo contada, colocando-a em suspenso e evidenciando, assim, seu caráter de ficção, de fingimento, de faz de conta.

Derivando de *factio*, palavra latina que por sua vez derivava de *fungere*, que significava “modelar, compor, imaginar, fingir” (Moisés, 2013, p. 191), a ficção designa “o próprio núcleo do conceito de Literatura” (Idem). Sendo assim, o que Italo Calvino faz nesse romance é uma literatura que deixa ver seu próprio fundamento, desnudando o seu caráter de narrativa inventada. Nisso ele se inscreve numa tradição que remonta ao escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547 – 1616) e que teve no romancista britânico

---

<sup>31</sup> Muito ao contrário desse pensamento, Italo Calvino não vê problema algum em produzir sua literatura para um mercado, sobrevivendo a partir dela. “Não esqueço nem por um minuto (dado que vivo de direitos autorais) que o leitor é o *comprador* e que o livro é um objeto que se vende no mercado. Quem pensa que pode prescindir do aspecto econômico da existência e de tudo o que ele comporta não teve jamais o meu respeito” (Calvino, 1999, p. 269, grifo do autor).

Laurence Sterne (1713 – 1768) um dos seus expoentes mais reconhecidos nos meios literários (Paes, 2022)<sup>32</sup>.

O jogo que Calvino faz com o leitor no livro consiste justamente em nomear uma das personagens do núcleo central da história pelo termo “Leitor”. Essa personagem é apenas nomeada dessa forma, e o narrador por vezes se refere a ela pelo termo “você”. Essas nomeações cuidadosamente escolhidas e combinadas por Calvino possibilitam que a pessoa que lê o romance se identifique com a personagem, mergulhando em seu drama. O Leitor da história começa a ler um livro justamente chamado *Se um viajante numa noite de inverno*, cujo autor é também identificado como Italo Calvino. Confundindo as fronteiras entre literário e extraliterário, a narrativa construída por Calvino abre os caminhos para a imersão em sua leitura.

A trama se desenrola quando o Leitor, a personagem, percebe que, por um erro de impressão, *Se um viajante numa noite de inverno* se interrompe abruptamente na página 32, retornando à página 17, erro que ocorre até o final da edição que o Leitor tem em mãos<sup>33</sup>. Este, então, vai à livraria no dia seguinte para trocar sua edição. É quando ele descobre que várias edições do romance, não apenas a sua, apresenta o mesmo erro de impressão. É nessa ocasião também na qual o Leitor conhece a Leitora, a outra personagem que se apresenta no núcleo central da narrativa. Na relação entre Leitor e Leitora, inicia-se uma busca pela continuação da história de *Se um viajante*. Mas essa busca apenas revela novos romances inacabados, todos de autorias e traduções incertas, de tal forma que nem se pode conhecer o desenrolar das histórias, pois não se sabe se quer quem as escreveu.

O narrador explica a presença da leitora na narrativa, ao mesmo tempo em que explica os mecanismos que tornam a escrita de um romance possível:

---

<sup>32</sup> José Paulo Paes destaca a influência de Sterne na afirmação do romance como gênero literário na Inglaterra do século XVIII, colocando que seus diálogos com o leitor, numa narrativa digressiva e satírica dos costumes da burguesia inglesa do período, popularizou a narrativa romanesca entre o público leitor burguês, afirmando o gosto dessa classe em ascensão. Paes destaca ainda a influência de Sterne na obra *Memórias Póstuma de Brás Cubas* (1881), de Joaquim Maria Machado de Assis (1839 – 1908), no que é acompanhado por Antônio Medina Rodrigues, para quem parte das ideias de Machado desenvolvidas nas *Memórias Póstumas* “eram-lhe sugeridas pelo romance digressivo inglês do século XVIII, e especialmente por Lawrence Sterne (...)” (Rodrigues, 2001, p. 2001, p. 20).

<sup>33</sup> “O erro se deu durante o processo de encadernação: um livro é feito de cadernos; cada caderno é uma grande folha na qual se imprimem dezesseis páginas, que depois são dobradas em oito; no momento da colagem dos cadernos, pode ocorrer que dois cadernos iguais sejam inseridos no mesmo volume; é um acidente que acontece de vez em quando” (Calvino, 1999, p. 32-33).

Como é você, Leitora? Já está na hora de que este livro na segunda pessoa se dirija não apenas a um genérico você masculino, talvez irmão ou sócia de um eu hipócrita, mas também se volte diretamente para você, que fez sua entrada no fim do segundo capítulo como a Terceira Pessoa necessária para que este romance seja um romance, para que entre a Segunda Pessoa masculina e a Terceira Pessoa feminina algo aconteça, tome forma, afirme-se ou deteriore, seguindo as fases da aventura humana. Ou antes: seguindo os modelos mentais através dos quais vivemos a aventura humana. Ou ainda: seguindo os modelos mentais por meio dos quais atribuímos à aventura humana significados que nos permitem vive-la (Calvino, 1999, p. 145-146).

Enquanto o Leitor não possui um nome que o identifique, a Leitora, ao contrário, é nomeada por Ludmilla. Para isso Calvino dá a seguinte explicação no romance:

Até agora este livro tomou o cuidado de deixar aberta ao Leitor que lê a possibilidade de identificar-se com o Leitor que é lido; por isso, não se deu a esse último um nome que automaticamente o teria equiparado a uma Terceira Pessoa, a uma personagem (ao passo que a você, como Terceira Pessoa, foi necessário atribuir um nome, Ludmilla), e ele foi mantido na abstrata condição de pronome, disponível para todo atributo e toda ação (Idem, p. 146).

Observem que, no diálogo entre narrador e leitor, o primeiro não só comenta a história narrada como também comenta os caminhos pelos quais ele enquanto narrador está contando a história. É nesse movimento com a linguagem que Calvino faz do “mundo escrito” e do “mundo não escrito” duas dimensões do espaço e do tempo que são, concomitantemente, distintas e iguais entre si. E no jogo com essas duas dimensões, Calvino compõe a história de *Se um viajante numa noite de inverno*, livro que se desenvolve na busca que Leitor e Ludmilla (a Leitora) fazem pela continuação do romance inacabado por erro de impressão. Assim a história que sustenta toda a narrativa se desenrola: a relação entre Leitor e Ludmilla, personagens em torno das quais giram outras personagens, combinadas por Calvino de forma que a relação entre as duas personagens principais se desenvolve numa narrativa que é, a um só tempo, a história de dois leitores que se apaixonam e um texto que comenta a escrita literária e a leitura de textos literários<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Entre as outras personagens que compõem a narrativa do livro destaco Lotaria, uma leitora mais preocupada em analisar os livros do que em lê-los de fato; Irnerio, um artista plástico cujas obras são compostas por livros que Irnerio nunca lê, pois para ele os livros são apenas objetos do seu trabalho; o sr. Cavedagna, um senhor que perdeu o prazer da leitura desde que se tornou editor de livros; e Silas Flannery, famoso escritor em crise com a escrita literária. Os capítulos de livros inacabados são

A narrativa de *Se um viajante* ocorre ao mesmo tempo em que as técnicas de escrita utilizadas por Calvino para contar a história de Leitor e Leitora são explicitadas na própria narrativa. Mas ao contrário do desencantamento da leitura, o fato de o narrador do livro revelar aos leitores os truques com os quais ele está trabalhando na contação da história convida o tempo inteiro o leitor tanto a acompanhar a história narrada quanto a relacionar o que nela está escrito com a realidade da vida. Um exemplo disso acontece quando o narrador conta a primeira noite na qual Leitor e Ludmilla dormem juntos, dando início de fato à relação amorosa entre essas duas personagens. A excitação e intensidade do primeiro encontro é meticulosamente narrada, mas em seguida, a perspectiva futura de uma relação conjugal estável e atravessada pelo tédio e por intercursos sexuais fortuitos entre as personagens é também colocada.

Na improvisação confusa do primeiro encontro, já se pode ler o possível futuro de uma convivência. Hoje vocês são cada um o objeto da leitura do outro, cada um lê no outro sua história não escrita. Amanhã, Leitor e Leitora, se estiverem juntos, se deitarem-se na mesma cama como um casal estável, cada um de vocês acenderá o abajur em sua respectiva cabeceira e mergulhará em seu respectivo livro; duas leituras paralelas acompanharão a chegada do sono; primeiro você, depois você, apagará a luz; retornando de universos separados, vocês se encontrarão fugazmente no escuro, onde todas as distâncias se anulam, antes que sonhos divergentes os arrastem outra vez cada um para um lado. Mas não debochem dessa perspectiva de harmonia conjugal: que imagem de casal mais afortunada vocês poderiam contrapor a ela? (Calvino, 1999, p. 160-161).

O diálogo direto com leitor presente no final desse trecho exemplifica um dos muitos momentos nos quais Italo Calvino atravessa a fronteira entre o universo literário escrito no livro e o universo extraliterário de quem lê o livro. Ficção e realidade se compõem mutuamente na escrita de Calvino, seduzindo o leitor ou a leitora a seguir na leitura, acompanhando as vidas e aventuras das personagens e relacionado essas vidas fictícias com as vidas não escritas, não transformadas em literatura. O efeito de indistinção entre real e imaginado da escrita de Calvino conduz a leitura do início ao fim do livro, e é muito em função dessa indistinção que a narrativa capta o interesse do leitor, que acompanha os passos das personagens, os sucessivos capítulos de livros apócrifos e

---

reproduzidos na narrativa cada vez que Leitor e Leitora descobrem um livro que pode ser a continuação do romance que eles procuram. Esses capítulos se intercalam com os movimentos das personagens na história, interrompendo o curso de suas ações. Suas falas e atitudes, junto com os romances apócrifos reproduzidos na narrativa, formam um complexo texto no qual leitura, literatura, escrita e autoria são temas discutidos pelas personagens e pelo narrador, este sempre em diálogo com o leitor.



inacabados e os comentários que o narrador faz sobre a história contada e as formas de contá-la.

Assim, o que Italo Calvino faz em *Se um viajante numa noite de inverno* é afirmar a autonomia da literatura na leitura, no ato de ler e se deixar levar pelo desenvolvimento de uma história escrita em um livro. E na condição que esse ato implica, condição para que leitor ou leitora adentrem o “mundo escrito”, voltando sua atenção inteiramente para ele<sup>35</sup>. O sentido em si mesma que a literatura tem ocorre, nesse autor, na leitura e pela leitura, não importando muito a autoria e o tipo de narrativa apresentada pelo texto, mas a possibilidade de uma leitura totalmente imersa na história. Mais do que a história de amor entre um homem e uma mulher, ambos leitores; ou da busca pela continuidade de histórias que não acabam nunca; ou ainda a literatura e a escrita literária, o tema desse romance de Calvino é a leitura. Nas palavras do próprio autor, *Se um viajante numa noite de inverno*

É um romance sobre o prazer de ler romances; o protagonista é o Leitor, que por dez vezes começa a ler um livro que, por vicissitudes estranhas à sua vontade, não consegue terminar. Então precisei escrever o início de dez romances de autores imaginários, todos de algum modo diferentes de mim e diferentes entre si (...). Mais que me identificar com o autor de cada um dos dez romances, tentei me identificar com o leitor: representar o prazer da leitura de determinado gênero, mais que o próprio texto. Mesmo assim, em alguns momentos me senti como atravessado pela energia desses dez autores inexistentes. Mas busquei principalmente conferir evidência ao fato de que cada livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros (Calvino, 2015, p. 125).

Ao desvendar as técnicas narrativas utilizadas no romance, o que Italo Calvino afirma não é o desencantamento da literatura, mas justamente o seu encantamento, que consiste, nesse autor, na possibilidade de imersão na leitura que um texto literário traz consigo. A indiferenciação entre “mundo escrito” e “mundo não escrito” presente nesse romance e as indagações que ela causa durante a leitura convida o leitor ou a leitora ainda mais para dentro do texto. E nesse movimento, a leitura concede realidade à autonomia

---

<sup>35</sup>Em vários momentos do romance, através do narrador ou de alguma personagem, Calvino coloca o que ele entende ser a leitura ideal, a leitura desinteressada, imersa no livro. Por exemplo, no capítulo 8 do romance, no qual se lê trechos do diário de um escritor em crise, lê-se o seguinte: “Há quantos anos não me concedo uma leitura desinteressada? Há quantos anos não consigo abandonar-me a um livro escrito por outros sem nenhuma relação com o que eu mesmo preciso escrever? Viro-me e vejo a escrivainha que me espera, a folha no carro da máquina de escrever, o capítulo a ser iniciado. Desde que me tornei escravo da escrita, o prazer da leitura se acabou para mim” (Calvino, 1999, p. 173).

do literário, já que a leitura sempre exige um afastamento do “mundo não escrito” para que o “mundo escrito” tome forma. É por essa jogada que Calvino inscreve sua literatura na tradição canônica, escrevendo um complexo romance que fala sobre o prazer de ler romances.

### 1.3.3. Escrita literária e posicionamento político em Roberto Bolaño

Um outro pretendente a continuador de uma tradição na literatura e que, inclusive, teve Cortázar como uma de suas referências literárias foi o chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003). Em um de seus textos críticos, este escritor e poeta também utilizou o termo “jogo” para se referir à escrita literária. Ao tratar do tema do ofício da escrita de literatura, Bolaño usa como metáfora a ideia de “cozinha literária” para falar dessa escrita como um trabalho que ocorre no campo da subjetividade do escritor, do seu gosto. Em consequência disso, ocorreria na escrita de literatura, segundo ele, um jogo entre a memória e a ética cujas regras ele mesmo, um escritor de literatura, diz não conhecer:

A cozinha literária, digo a vocês, é uma questão de gosto, ou seja, é um campo em que a memória e a ética (ou a moral, se me permitem usar esta palavra) *jogam um jogo* cujas regras desconheço. O talento e a excelência contemplam, absortas, o jogo, porém não participam. A audácia e o valor participam, porém só em momentos pontuais, o que equivale dizer que não participam muito. O sofrimento participa, a dor participa, a morte participa, porém com a condição de que jogam rindo. Digamos, como um detalhe indesculpável, de cortesia (Bolaño, 2001a, grifos meus)<sup>36</sup>.

Ao colocar a escrita de literatura (“cozinha literária”) como “uma questão de gosto”, Bolaño faz referência à filosofia de Immanuel Kant (1724 – 1804), segundo a qual o juízo estético, por ser regido por princípios subjetivos (o gosto), não poderia ser considerado um conhecimento tal qual as ciências da natureza e as ciências jurídicas (Araújo, 2020). Por depender da subjetividade do escritor, Bolaño coloca a indefinição das regras do jogo entre memória e ética/moral na escrita de literatura. Nas entrelinhas, o que esse escritor chileno está dizendo é que a literatura tal qual ele a entende pode servir

---

<sup>36</sup> Esse artigo foi originalmente publicado pelo escritor em 2001 no jornal argentino *Clarín*. Posteriormente foi publicado numa coletânea de textos críticos de Bolaño intitulada *A la intemperie*, em 2019. Esse texto foi traduzido para o português por Thiago Candido, e publicado no blog *Estrela Selvagem*, organizado por Lucas de Sena Lima e Hugo Crema e disponível em: <https://estrelaselvagem.wordpress.com/2012/07/13/um-narrador-em-sua-intimidade/>, acesso em 25/04/2024 às 11:32.

ao bem e ao mal. Ele coloca aqui a ambiguidade inerente à autonomia do campo literário e artístico em geral: sendo um campo social que tem suas próprias regras, ele também tem sua própria maneira de lidar com questões de ordem ética<sup>37</sup>. O talento e a excelência contemplam esse jogo sem participar dele porque a escrita literária, para o autor, se trata menos de inspiração e mais de trabalho, o trabalho que implica a produção textual literária. A audácia e o valor aparecem pontualmente nesse trabalho, o que parece dizer que a escrita literária pouco consegue inovar em relação aos modelos da formação de um escritor. E ao colocar o riso como condição da participação do “sofrimento” no jogo da literatura, Bolaño acompanha a mesma recusa ao sentimentalismo que, como vimos acima, Flaubert recusou em sua escrita romanesca. Bolaño conclui seu texto definindo a literatura como “uma longa luta de redundância em redundância, até a redundância final”.

Mas se Bolaño acreditava serem incertas as regras que regem a relação entre memória e moral no ofício do escritor, há uma regra para este ofício que ele deixa muito clara em seu texto: ele deve buscar ser original em sua escrita, por mais inevitavelmente redundante que a escrita literária seja. Ele critica os escritores e críticos literários contemporâneos seus dizendo que plagiadores eram premiados e vendiam muitos livros naqueles tempos:

Não se deve plagiar. O plagiário merece ser enforcado em praça pública. Hoje em dia, contudo, não se enforcam plagiários. Pelo contrário, recebem bolsas, prêmios, cargos públicos, e, no melhor dos casos, se convertem em best-sellers e formadores de opinião. Que fim mais estranho e feio: formador de opinião. Suponho que significará o mesmo que pastor de rebanho, guia espiritual de escravos ou poeta nacional, ou pai da pátria, ou mãe da pátria, ou tio da pátria (Idem)<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu fala de um rompimento entre ética e estética na literatura proposta por escritores como Flaubert: “A revolução do olhar que se consuma na e pela revolução da escrita supõe e suscita ao mesmo tempo uma ruptura do laço entre a ética e a estética, que vai de par com uma conversão total do estilo de vida” (Bourdieu, 1996, p. 129).

<sup>38</sup> Em uma entrevista publicada em outro jornal argentino, o *La voz del interior*, também em 2001 Bolaño diz o seguinte sobre o plágio em literatura: “Eu, como digo nesse continho, gosto bastante de Neruda. Um grande poeta americano. Muito enganado, por outro lado, claro, como quase todos os poetas. Não era o sucessor de Whitman, em muitos de seus poemas, na estrutura desses poemas, só conseguimos ver agora um plagiador de Whitman. Mas a literatura é assim, uma selva meio que de pesadelo onde a grande maioria, a imensa maioria dos escritores são plagiadores. Há alguns jovens com voz própria, mas não sabem escrever, o que é um desastre. Aí esses jovens vão a oficinas literárias e quando aprendem a escrever já não têm voz própria. Enfim, que se pode fazer? Neruda, em algum momento da sua vida, achou que era o paradigma do poeta, e se enganou. Mas a verdade é que todos os poetas, em algum momento de suas vidas, se acham a morte” (Bolaño, 2001b). Essa entrevista foi traduzida para o português por Hugo Crema e está disponível em: <https://estrelaselvagem.wordpress.com/2012/05/04/sempre-quis-ser-um-escritor-politico/>, acesso em 25/04/2024 às 15:42.

Bolaño rejeita aqui a literatura que não traz em si mesma uma proposta de inovação no campo literário, uma literatura de fácil consumo e uma literatura cujo escritor ou escritora se posicione como porta-voz da sociedade, que para ele configura um fim “estranho e feio” para um escritor. Fica claro aqui a adesão de Roberto Bolaño ao princípio da “arte pela arte” que, como vimos acima, nasceu da dupla recusa a submeter a literatura à moral da sociedade e ao mercado. O que ele faz aqui é afirmar uma ética de trabalho na escrita literária que implica uma insistência corajosa do escritor em lutar uma luta inútil, que é a luta contra a redundância na literatura, de jogar um jogo perdido, mas que deve mesmo assim ser enfrentado pelo escritor:

Em minha cozinha literária ideal vive um guerreiro, que algumas vozes (vozes sem corpo nem sombra) chamam de escritor. Este guerreiro está sempre lutando. Sabe que ao final, aconteça o que acontecer, será derrotado. Contudo, recorre à cozinha literária, que é de cimento, e enfrenta seu oponente sem dar nem pedir ajuda (Idem).

Reitero: me chama a atenção nesse trecho das reflexões de Roberto Bolaño o quão a sério ele e muitos escritores e escritoras com ambições semelhantes às que ele teve na literatura levam o trabalho da escrita literária. Ao aderir à invenção da “estética pura” dos escritores franceses do século XIX, Bolaño e os demais escritores e escritoras que decidem entrar nesse jogo, assumem uma postura diante da escrita de profunda dedicação à uma forma textual inovadora e mais real que os textos literários escritos sem esse rigor, de acordo com o que esses escritores acreditam<sup>39</sup>.

Mas se um Gustave Flaubert pôde propor um estilo de escrita que exige que uma pessoa se dedique integralmente à escrita por ter sido ele um burguês “furiosamente anti-burguês” (Bourdieu, 1996, p. 132), mas ainda assim um burguês, esse não foi o caso de Roberto Bolaño. Chileno, filho de um caminhoneiro e pugilista amador e de uma professora de escola primária, Bolaño se tornou um leitor e escritor voraz durante sua adolescência no México nos anos 1970. Desde então, entre diversos trabalhos que exerceu para sobreviver, ele lia e escrevia nas horas vagas, buscando sempre alcançar a excelência

---

<sup>39</sup> Sobre essa questão, Bourdieu comenta o seguinte: “(...) a invenção da estética pura é inseparável da invenção de uma nova personagem social, a do grande artista profissional que reúne em uma combinação tão frágil quanto improvável o sentido de transgressão e da liberdade com os conformismos e o rigor de uma disciplina de vida e de trabalho extremamente estrita, que pressupõe a abastança burguesa e o celibato e antes caracteriza o cientista ou o erudito” (Bourdieu, 1996, p. 131).

que, para ele, a literatura deveria ter<sup>40</sup>. Se a revolução estética que ocorreu na literatura se relacionava, de maneira geral, “a uma origem social privilegiada e à posse de um grande capital simbólico” (Idem, p. 131), essa não foi necessariamente a condição de todos os escritores e escritoras que aderiram posteriormente à essa revolução<sup>41</sup>.

E essa adesão também não necessariamente significa uma postura próxima “de um niilismo ético” (Idem, p. 130) que caracterizou a postura de escritores como Flaubert e Baudelaire diante do contexto histórico francês do século XIX. Nesse sentido, o jogo literário praticado pela escrita de Roberto Bolaño é exemplar de uma literatura que preza tanto pela forma literária quanto por um posicionamento político claramente à esquerda na literatura<sup>42</sup>. Isso fica evidente em uma das obras mais elogiadas desse escritor, seu romance *2666*, publicado postumamente em 2004. Nessa obra, dividida em cinco partes, o jogo literário proposto por Bolaño se demonstra especialmente na quarta parte do livro, “A parte dos crimes”, na qual o escritor narra o cotidiano da fictícia cidade de Santa Teresa, localizada na parte mexicana da fronteira com os Estados Unidos.

O título desse capítulo se refere a uma série de assassinatos de mulheres que ocorrem na narrativa ao longo dos anos 1990. O universo ficcional de Bolaño parte da referência a uma cidade real do norte mexicano, Ciudad Juárez, que ficou conhecida pelo alto índice de feminicídio nesse período, levando a criação em 2002 do movimento *Nuestras Hijas de Regreso a Casa*, movimento local de mães que exigem justiça por suas filhas mortas ou desaparecidas, e que ajudou a dar projeção internacional para esse caso (Rodríguez, 2010).

---

<sup>40</sup> Até onde sei, ainda não foi publicada uma biografia de Roberto Bolaño. As informações sobre a vida desse escritor podem, contudo, ser coletadas em algumas de suas próprias obras além de documentários e entrevistas disponíveis nas redes da Internet. Um documentário particularmente interessante nesse sentido, por reunir testemunhos de pessoas que foram próximas ao escritor, está disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=zuXrQFtQsWY&t=1746s>, acessado em 21/04/2024 às 15:01.

<sup>41</sup> Bolaño escreve literalmente até o momento de sua morte, ocorrida em 2003 em decorrência de um problema que o escritor tinha no fígado. Até esse momento ele se preocupou com o futuro financeiro de seus filhos, de acordo com o que seus próprios herdeiros escreveram na nota que inicia o romance póstumo *2666*, do qual falarei a seguir: “Ante a possibilidade de uma morte próxima, Roberto deu instruções para que seu romance *2666* fosse publicado em cinco livros, correspondentes às cinco partes do romance, especificando a ordem e a periodicidade das publicações (uma por ano), e até o preço a negociar com o editor. Com essa decisão, comunicada dias antes de sua morte pelo próprio escritor a Jorge Herralde, ele acreditava ter assegurado o futuro econômico dos filhos” (Bolaño, 2010, p. 11).

<sup>42</sup> “*Sempre quis ser um escritor político, de esquerda*, que fique claro, mas os escritores políticos da esquerda me pareciam infames. Se eu tivesse sido Robespierre, ou não, melhor Danton, numa dessas os enviava para a guilhotina. A América Latina, dentre muitas desgraças, também contou com um time de escritores de esquerda verdadeiramente miseráveis. *Quero dizer, miseráveis como escritores*. E hoje em dia tendo a pensar que também foram miseráveis como homens. E provavelmente miseráveis como amantes e como maridos ou pais. Uma desgraça. (...)” (Bolaño, 2011b, grifos meus).

Bolaño narra o cotidiano de Santa Teresa mostrando uma cidade cuja violência brutal, que vitimiza especialmente mulheres jovens e pobres, ocorre junto com a cidade, fruindo com ela, como numa espécie de cultura que pressupõe a violência, uma violência que parece ser estranhada por poucos locais<sup>43</sup>. Ao longo dos acontecimentos da narrativa, Bolaño usa um narrador distante das personagens, o qual conta a história como se não se afetasse com o que está sendo narrado. A vida de Santa Teresa ocorre na narrativa através das muitas personagens criadas pelo escritor, de suas rotinas, seus amores, suas lutas<sup>44</sup>, histórias cortadas abruptamente pelo anúncio de mais uma mulher morta. Ao longo das cerca de 300 páginas de “A parte dos crimes”, o número de mulheres vitimadas aumenta, e o estado de seus corpos quando encontrados pela polícia são descritos com a frieza de um laudo médico-legista.

Em um primeiro momento, o leitor pode ter a expectativa de que os assassinatos de mulheres em Santa Teresa são resultantes das ações de um assassino em série. Ao longo da leitura, contudo, o leitor, colocado na posição de detetive, buscando pistas dos possíveis assassinos, vai percebendo que o que vitima as mulheres de Santa Teresa é uma violência que, se se desdobra de maneira particularmente cruel contra elas, compõe toda a cidade, e todo o México<sup>45</sup>. E a aparente frieza da narrativa vai se desvendando como um recurso técnico que Bolaño utiliza para chamar a atenção para o absurdo dessa violência e da existência humana de maneira geral. E de como tudo o que ocorre em Santa

---

<sup>43</sup> Roberto Bolaño oferece, através da fala de uma personagem, um panorama geral da cidade de Santa Teresa, das questões sociais que a cidade enfrentava: “Por um instante, enquanto varria, o padre falou e falou: da cidade, do pinga-pinga de emigrantes centro-americanos, das centenas de mexicanos que cada dia chegavam em busca de trabalho nas maquiladoras ou tentando passar para o lado americano, do tráfico dos atravessadores de imigrantes ilegais, os ‘galinheiros’ e ‘coiotes’, dos salários de fome pagos nas fábricas, de como esses salários, mesmo assim, eram cobiçados pelos desesperados que chegavam de Querétaro ou de Zacatecas ou de Oaxaca, cristãos desesperados, disse o padre, um termo estranho por vir, precisamente, de um padre, que viajavam de maneiras inverossímeis, às vezes sozinhos, às vezes com a família nas costas, até chegar à linha fronteira e só então descansar ou chorar ou rezar ou se embriagar ou se drogar ou dançar até caírem extenuados” (Bolaño, 2010, p. 366).

<sup>44</sup> E dessa maneira Bolaño foge do lugar comum de construir um México exótico, mais um país latino-americano dominado pela violência, para falar de um México que tem sua história particular, atravessada em grande medida pela violência, mas composta também por pessoas comuns com vidas comuns, como em qualquer lugar.

<sup>45</sup> Uma das personagens apresentadas por Bolaño em “A parte dos crimes”, Elvira Campos, diretora de um manicômio da cidade, em uma conversa casual na qual ela descrevia a definição médica de uma série de fobias, comenta: “Depois temos a vestifobia, que é medo de roupa. Parece raro, mas é muito mais difundido do que parece. E um relativamente comum: a iatrofobia, que é o medo de médico. Ou a ginofobia, que é medo de mulher e de que, naturalmente, só os homens sofrem. Difundidíssimo no México, embora disfarçado com as mais diversas roupagens” (Bolaño, 2010, p. 369). Quando seu interlocutor a interpela, perguntando se ela não estaria exagerando, Elvira responde: “Nem um pouquinho: quase todos os mexicanos têm medo das mulheres” (Idem, idem).

Teresa é atravessado por uma profunda desigualdade decorrente de um capitalismo especialmente predatório.

Um exemplo que ilustra as características da literatura de Bolaño em 2666 ocorre quando ele conta a história de Penélope Méndez Becerra, uma menina de 11 anos, a mais nova de três filhos. Sua mãe criava Penélope e seus irmãos sozinha, pois seu marido, após cruzar a fronteira com os Estados Unidos, nunca mais deu notícias, não se sabendo o que aconteceu com ele. Devido a isso, a mãe de Penélope começa a trabalhar na fábrica Interzone-Berny, uma das muitas fábricas maquiladoras que são parte da paisagem de Santa Teresa, especialmente de seus bairros mais pobres. Sua irmã mãe velha, Livia, de 15 anos, começa então a cuidar dos irmãos enquanto a mãe trabalha, até o momento em que um de seus vizinhos tenta estuprá-la. Ao saber do ocorrido, a mãe vai conversar com o vizinho sozinha e armada com uma faca:

O vizinho disse que a partir daquele momento tudo ia mudar. Mas ela, naquela altura, não acreditava mais na palavra dos homens, e deu duro, fez horas extras, chegou inclusive a vender sanduíches para suas colegas de trabalho, na hora do almoço, até juntar dinheiro bastante para alugar uma casinha na colônia Veracruz, que ficava mais longe da Interzone do que a da vala, mas que era uma casinha de verdade, com dois cômodos, tabiques bem-feitos, com uma porta que dava para trancar à chave. Não se importou em precisar andar mais vinte minutos toda manhã. Ao contrário, andava quase cantando. Não importou passar noites em claro, emendando um turno com outro, ou ficar até às duas da manhã na cozinha, preparando sanduíches bem picantes para as colegas comerem no dia seguinte quando ela fosse para a fábrica, às seis. Ao contrário, o esforço físico a enchia de energia, o esgotamento se transformava em vivacidade e graça, os dias eram longos, lentíssimos, e o mundo (percebido como um naufrágio interminável) lhe mostrava sua face mais vivaz e a fazia tomar consciência de que a dela, naturalmente, também o era (Bolaño, 2010, p. 388-389).

Mudar para um bairro melhor e morar numa casa de verdade, e não de papelão, não evitou, contudo, que a misoginia de Santa Teresa vitimasse uma de suas filhas: pouco tempo depois da mudança, Penélope Méndez Becerra não volta da escola no horário de costume e, uma semana depois do desaparecimento, seu corpo é encontrado na tubulação de esgoto da cidade:

Uma semana depois apareceu seu cadáver. Foi encontrado por uns funcionários das Obras Públicas de Santa Teresa num tubo de esgoto que atravessava a cidade por baixo da terra, da colônia San Damián até o barranco El Ojito, perto da estrada de Casas Negras, depois do lixão clandestino de El Chile. O corpo foi levado imediatamente para as dependências da perícia, e o legista concluiu que havia sido estuprada anal e vaginalmente, apresentando numerosos dilaceramentos em ambos os orifícios, e depois estrangulada. Mas, após uma segunda autópsia,

concluiu-se que Penélope Méndez Becerra havia morrido por um ataque cardíaco enquanto era submetida aos abusos antes expostos (Idem, p. 390).

Não adiantou mudar de bairro porque a misoginia de Santa Teresa vitimava sobretudo mulheres que precisavam andar longas distâncias por lugares desertos e mal iluminados até chegar ao trabalho, onde eram exploradas em troca de um salário de miséria. Uma cidade composta por homens violentos e também violentados. Atravessada pelo narcotráfico, pela aliança entre os políticos, os grandes proprietários e os assassinos locais, pela indiferenciação entre a polícia e a ilegalidade, pelas redes de travessia para o lado estadunidense da fronteira. Longe de significar uma postura niilista, a distância que Bolaño coloca entre seu narrador e os acontecimentos narrados enfatizam tudo isso. Sobretudo quando o escritor reproduz a linguagem médica para descrever o estado dos corpos da vítima. Evitando o sentimentalismo e cumprindo, assim, uma das prerrogativas do ideal do “estetismo puro” do qual fala Bourdieu (1996), Bolaño faz o leitor ver toda a complexidade da vida em Santa Teresa e como essa complexidade resulta, entre outras coisas, no assassinato de Penélope e na tentativa de estupro de Livia, as únicas personagens nomeadas pelo escritor nessa história. Não à toa: sendo pobres e jovens (11 e 15 anos respectivamente), eram elas as mais vitimizadas entre as mulheres da cidade. Todas as mulheres estavam na mira da misoginia local, mas ninguém mais do que meninas como Penélope e Livia. Nomeá-las é o mesmo que dizer: Penélope existiu, foi uma vida. Livia ainda existe, ainda está viva.

#### **1.4. Especialistas em literatura, comentaristas do jogo**

##### **1.4.1. Literatura e estética em Howard Becker**

Cortázar, Calvino e Bolaño foram escritores que propuseram em seus livros um jogo com a linguagem que exige um tipo de leitor que esteja pacientemente atento às minúcias estéticas presentes em seus textos. Eles buscaram fazer parte de um grupo de escritores que visa produzir uma literatura cuja grandeza se localiza na própria forma de sua escrita. Dessa maneira, tal qual foi estabelecido pelos escritores franceses da formação do campo literário, eles buscaram em suas escritas literárias a preeminência estética, traduzida em um tipo de texto que não se submete ao mercado, nem a princípios políticos e morais, mas que trabalha em uma escrita cujo fim é ser valorada pela forma



original com que um escritor ou escritora contou uma história. Mesmo quando o posicionamento político do escritor esteja claro no texto, como vimos com Roberto Bolaño.

Eles atualizaram em seus trabalhos regras que foram propostas em um momento e numa parte bem localizada da Europa. Assim, escritores como eles, oriundos de partes distintas do mundo, transformaram essas regras locais em transnacionais. É a esse tipo de literatura que se costuma classificar como “alta literatura”, “literatura universal” ou “literatura canônica” em certas frações dos meios literários. Em outras palavras, é esse tipo de escritor ou escritora que costuma ser reconhecido como grandes jogadores da linguagem literária. Mas de onde vem esse tipo de reconhecimento?

Aqui se faz útil a noção de “mundos da arte” tal qual a pensou Howard Becker (1928 – 2023). Esse sociólogo propôs que pensássemos a arte a partir de um olhar que a enxerga como fruto da atividade cooperativa entre pessoas. Diferente de Bourdieu (1996), em Becker (2010) não é a autonomia da arte que está sendo enfatizada na análise sociológica, mas as atividades práticas que, relacionadas, produzem e reproduzem valores e objetos artísticos. Nesse sentido, para que algo seja considerado arte, existem regras e procedimentos específicos que precisam ocorrer em um determinado universo artístico. E parte significativa desse processo passa pela justificativa estética que toda obra de arte precisa ter para que seja reconhecida como tal.

Becker (2010) pensa a estética como um conjunto de valores e critérios utilizados por artistas, críticos e filósofos, e que objetivam dar sentido às obras artísticas e colocá-las dentro de uma determinada tradição; e, para além disso, estética para esse sociólogo consiste nas atividades de julgamento da qualidade das obras artísticas. Ele diz que nos mundos da arte solidamente estabelecidos, esse julgamento costuma ser de responsabilidade de especialistas, isto é, de filósofos e de críticos de arte, cuja autoridade sobre o tema é amplamente reconhecida no meio artístico. A estética é entendida, dessa forma, como um sistema que orienta a produção dos artistas e a tentativa deles de chamar a atenção de seus pares, dos críticos, do público, em suma, de um mundo da arte. Por isso os sistemas estéticos se relacionam com as convenções existentes nas artes, e os valores e critérios que os compõem possuem efeitos práticos bem precisos:

Uma estética sobre a qual nos possamos apoiar firmemente para avaliar as coisas garante a permanência de certas estruturas de cooperação. Quando os valores são estáveis e demonstram sua permanência, as outras coisas também se estabilizam:

o preço das obras e, portanto, os mecanismos comerciais de um mundo da arte, a reputação dos artistas e dos colecionadores, bem como o prestígio relativo das coleções institucionais e particulares (...). A estética elaborada pelos estetas procura garantir um fundamento teórico sólido para as escolhas dos colecionadores (Becker, 2010, p. 129).

Por isso, os artistas não só disputam entre si por atenção como também pelos recursos e vantagens disponíveis em um determinado mundo da arte, e pelo prestígio do seu reconhecimento como parte de uma tradição:

Uma formulação estética demonstra que, quando baseada em argumentos suficientemente gerais e convincentes, as actividades de determinados membros de um mundo da arte são da mesma ordem que outras actividades que já usufruem dos privilégios ligados à “arte” (Becker, 2010, p. 128).

Sendo assim, se escritores muitas vezes atuam no sentido de inscrever suas obras literárias em tradições canônicas como foram os casos dos escritores que discuti anteriormente, os críticos e filósofos, atualizando sistemas estéticos utilizados como base de avaliação de obras literárias, também dão uma contribuição decisiva para a atualização da própria tradição canônica. Em outras palavras, se podemos entender, como estou propondo aqui, a literatura como um jogo, um escritor ou escritora não apenas deve propor grandes jogadas com suas obras, mas também precisa ser reconhecido(a) como grande jogador ou jogadora da linguagem literária. Os juízos estéticos proferidos por especialistas cumprem esse papel. Ou ao menos pretendem fazê-lo.

#### **1.4.2. Tradição e crítica literária**

Por exemplo, Leyla Perrone-Moisés, estudiosa da literatura e crítica literária brasileira, entende da seguinte maneira o papel da crítica em literatura:

Como todos os produtos do engenho humano, as obras literárias podem ser classificadas em vários níveis de qualidade. Assim como os vinhos, por exemplo. Um enólogo sabe distinguir um vinho de alta qualidade e excelente safra de um vinho de mesa. Isso não significa que o vinho de mesa não tem o direito de existir. A grande maioria dos consumidores se contenta com ele. O enólogo é apenas alguém com o paladar formado por longa experiência e conhecimento de inúmeros tipos de vinho. É um especialista (Perrone-Moisés, 2016, p. 62).

Para ela, tal qual um enólogo, cabe ao crítico literário avaliar e julgar a qualidades das obras literárias de acordo com os critérios da tradição canônica. Livros destinados ao entretenimento, *best-sellers*, escritos nos quais o mais importante é o que acontece na narrativa e não como o texto é escrito, para Perrone-Moisés são obras de qualidade distinta e inferior às que compõem e devem compor a tradição canônica. A crítica literária é, assim, forçosamente elitista na medida em que se trata de uma atividade especializada, e que exige um conhecimento especializado:

Os blogs literários na internet raramente chegam a ser crítica literária, já que os comentaristas não especializados tendem a se limitar ao “gosto/não gosto”. Se a experiência de leitura é pouca, a tendência do leitor é gostar daquilo que já conhece, e quanto menos conhecer, menos terá disposição de enfrentar o trabalho que representa a leitura de um texto mais complexo. A crítica exige bagagem cultural e argumentos, e estes necessitam de um mínimo de fundamentação teórica, que só se adquire na prática de muita leitura *de* e *sobre* literatura. Como todas as especialidades, a crítica literária requer formação e profissionalismo (Idem, p. 68, grifos da autora).

Sendo assim, é legítimo, de acordo com esse entendimento, que a crítica literária estabeleça a distinção entre as obras “de significado simples, unívoco, facilmente legíveis” (Idem) e as que “se oferecem como reflexão e questionamento” (Idem). Contudo, para que a crítica literária tenha esse poder, ela deve partir de um consenso em torno dos critérios estéticos de avaliação das obras literárias, assim como o reconhecimento, pelos membros do mundo da arte, da autoridade de quem critica. De fato, em Becker (2010) vemos que os mundos da arte existem a partir desses consensos, que servem de base para que os juízos estéticos tendam a caminhar sempre num mesmo sentido, ainda que os meios artísticos sejam repletos de desacordos e embates intensos entre concepções estéticas diferentes:

Em qualquer mundo da arte, a designação daquilo que pode ser tido como arte obedece seguramente a determinadas condições estabelecidas por um consenso prévio sobre os critérios a aplicar e sobre as pessoas que os podem aplicar. Apesar das suas divergências, de doutrina e outras, os membros de um mundo da arte são frequentemente capazes de designar com alguma certeza os artistas e as obras que merecem atenção. (...). Quando se trata de decidir apoiar determinadas obras e seus autores, os artistas entram por vezes em violento desacordo, e em casos extremos suscitam juízos muito menos seguros, sobretudo quando se trata de estilos recém-introduzidos na prática de um mundo da arte ou, pelo contrário, desconsiderados a ponto de serem rejeitados. Mas a maioria dos juízos são incontestados, não apenas por se limitarem a reproduzir juízos já confirmados, mas porque se baseiam na aplicação sistemática dos mesmos critérios por parte de membros experientes do mundo da arte (Becker, 2010, p. 144).

Mas Howard Becker diz também que com frequência a autoridade de críticos e estetas e seus julgamentos são questionados por outros membros do mundo da arte, muito em função da forçosa imprecisão do conceito de arte, sempre passível de discussão e disputa. Por isso, os especialistas muitas vezes se vêm frustrados diante da impossibilidade de estabelecer critérios mais decisivos e unívocos na avaliação das obras de arte:

Podemos observar que as autoridades do mundo da arte têm o poder de homologar a qualidade artística de uma obra, mas que esse poder é muitas vezes contestado. Donde a impossibilidade de satisfazer os estetas, que desejariam poder distinguir aquilo que é arte daquilo que não o é, segundo critérios decisivos em consonância com a acção das autoridades artísticas (Idem, p. 151).

Além dessa característica interna aos mundos da arte, eu acrescentaria que as críticas que os paradigmas modernos de conhecimento receberam nas discussões epistemológicas ao longo da segunda metade do século XX afetaram o universo literário ocidental e determinados consensos que eram, até então, fortes nesses universos, perderam bastante de sua força. Por exemplo, sobre o impacto das teses de Jean-François Lyotard (1924 – 1998) nas humanidades, Joas e Knöbl (2017) colocam que:

(...) a morte ou o fim das metanarrativas, que colocam todas as histórias individuais no interior de uma interpretação compreensiva de larga escala da história, não afetou somente as ciências, mas também sistemas de crenças como o marxismo (...) e teorias estéticas que postularam um tipo de lógica progressiva do desenvolvimento artístico, como expressado, por exemplo, no termo “vanguarda” (Joas; Knöbl, 2017, p. 397).

Não à toa, é justamente a partir de meados do século XX o período que Leyla Perrone-Moisés identifica como sendo o início de um crescente desprestígio da crítica literária especializada, que perde gradativamente o lugar de destaque que antes ela ocupava na imprensa:

A partir da segunda metade do século XX a crítica literária perdeu espaço. Com o progresso dos meios audiovisuais e a ascensão da cultura de massa, dotada de um público consumidor muito maior do que o dos leitores de literatura, a crítica literária foi inserida numa crítica cultural mais ampla. Os antigos suplementos literários dos jornais foram transformados em suplementos culturais, compostos de artigos sobre livros em geral, sobre artes e espetáculos. Nos jornais cotidianos, as resenhas substituíram os ensaios. O espaço concedido na mídia à crítica literária encolheu, ao mesmo tempo que crescia o número de livros publicados. Esse descompasso se explica pela concorrência da literatura com outras artes e outros meios, pela transformação das editoras em grandes empresas e pela confusão da crítica com a publicidade (Perrone-Moisés, 2016, p. 60).

### **1.4.3. Mas não me altere a literatura tanto assim: de volta à polêmica**

Acredito que, com o que foi posto até aqui, um cânone literário pode ser compreendido como uma tradição formada tanto pelo esforço consciente de escritores e escritoras por se inserir nela, em grande medida se diferenciando do que foi produzido antes de si, quanto pela atividade de críticos especialistas na avaliação de obras literárias. Acontece que esse tipo de “metanarrativa” foi perdendo força ao longo do século XX, não apenas por influência das discussões “pós-modernistas” nas universidades e nos estudos literários em particular, mas também pelo fato de uma literatura considerada “alta”, “erudita” por parte da crítica ter cedido lugar a produções artísticas com outras pretensões (Idem, 2016). As regras que definiam a composição de uma literatura canônica, que, como vimos, giraram em torno das ideias de preeminência da estética e da autonomia da literatura diante da realidade, parecem estar sendo desafiadas hoje por escritas literárias que seguem outras regras; ou que talvez sigam as mesmas regras de Flaubert e Baudelaire, mas o fazem à sua maneira. E essas escritas igualmente ambicionam serem reconhecidas e estudadas como canônicas.

E com essa discussão, acredito que temos elementos suficientes para entender melhor como se desencadeou o debate sobre a lista de livros de literatura da FUVEST. Enquanto essa fundação priorizou na escolha das obras da lista uma noção de literatura atrelada a ideologias políticas de reparação histórica, os críticos dessa lista, entre eles a própria Leyla Perrone-Moisés, tendo sido ela mesma uma das signatárias da “Carta” dos críticos literários que discuti acima, afirmam a literatura como um texto que tem valor em si mesmo e o saber literário como um saber específico, isto é, ideologias de ordem estética.

Dizendo de outra forma, enquanto a FUVEST está em consonância com as tendências contemporâneas de questionamento das tradições oriundas da modernidade, os que se opuseram à lista que essa instituição propôs se posicionam como defensores da tradição literária canônica, tal qual ela era entendida antes, em um contexto de consenso mais amplo no universo literário brasileiro. E o atual interesse em torno dos escritos de Carolina Maria de Jesus e sua defesa como escrita literária tem a ver com essa discussão.

A meu juízo, o que ocorre nessa discussão não é uma querela provocada por intelectuais conservadores e resistentes a ideologias progressistas. Muitos dos críticos e acadêmicos que se posicionaram contrariamente a uma lista de livros literários composta

somente por mulheres se posicionam à esquerda nos debates políticos nacionais. Acontece que o posicionamento deles tem como motivação a defesa de um sistema estético e de uma ideia de arte em geral cujo prestígio, como eles mesmos reconhecem, está em franca decadência. Eles não são nem mais, nem menos conservadores do que os membros dos mundos da arte em geral costumam ser quando o assunto é estética e convenções artísticas<sup>46</sup>. Eles estão defendendo aqui uma ideia de literatura que a entende como um jogo que segue regras, e que deve ser avaliado por quem estuda e entende as regras desse jogo, e pode, assim, avaliar os grandes jogadores da literatura, diferenciando-os dos medíocres, dos ruins e dos que não escrevem literatura. Se a lista da FUVEST é uma provocação legítima e até corriqueira nos mundos da arte a uma noção de tradição literária que parte de critérios puramente estéticos, a reação de representantes dessa tradição, longe de ser um absurdo, faz parte do jogo.

---

<sup>46</sup> “O conservadorismo dos mundos da arte, reforçado pelo modo como as práticas convencionais se enredam umas nas outras em torno de actividades, dos materiais e dos lugares perfeitamente concordantes entre si, torna particularmente problemática a aceitação de qualquer mudança. Na maioria das vezes, não se propõem aos participantes de um mundo da arte senão pequenas mudanças, que deixam intactos os métodos habituais” (Becker, 2010, p. 130). O músico, cantor e compositor Paulinho da Viola lançou em 1975 o samba “Argumento”, cuja letra trata justamente de mudanças na musicalidade do samba em processo nesse período, mudanças não muito bem vistas pelo eu enunciativo dos versos da canção. O subtítulo desse item do capítulo faz referência aos primeiros versos de “Argumento”: “Tá legal/Eu aceito o argumento/Mas não me altere o samba tanto assim”.

## Capítulo II: Jogo e crítica: linhas em conflito na literatura brasileira

### 2.1. Artista, crítico e obra: sobre as linhas que compõem um cânone literário

Em prefácio à edição comemorativa de *Quarto de despejo* lançada em 2020 pela editora Ática, a escritora Cidinha da Silva falou sobre Carolina Maria de Jesus como uma escritora apagada pelo racismo presente no sistema literário brasileiro. Falou do ofuscamento do projeto literário de Carolina causado por Audálio Dantas, o editor dos dois primeiros livros publicados da escritora. Ao final do texto, Cidinha falou de Carolina como autora de uma obra ainda insuficientemente estudada, fazendo uma afirmação sobre o cânone literário brasileiro e a necessidade do reconhecimento da escritora nessa tradição:

Por fim, compartilho com você, leitor, a ideia que venho amadurecendo e que já tornei pública em outras ocasiões: a de que autoras como Carolina Maria de Jesus só passarão a ser canônicas quando *conseguirmos pluralizar o cânone, já que não nutro ilusões de derrubá-lo*. É preciso que críticas(os), curadoras(es), professoras(res) universitárias(os), autoras e autores, editoras(es), gente do mercado editorial, especialistas e agentes do sistema literário *de pertencimento negro, indígena, LGBTQIA+, oriundos de periferias, possam também ocupar as instâncias definidoras do que pode ser considerado canônico* (Jesus, 2020, p. 11, grifos meus).

Percebe-se que as colocações de Cidinha da Silva, especialmente as que se referem criticamente à tradição canônica brasileira, estão em profunda consonância com as justificativas que a FUVEST deu sobre uma lista de livros literários composta apenas por mulheres, como vimos no capítulo anterior. Para Cidinha, assim como para os organizadores e organizadoras do vestibular da Universidade de São Paulo, a necessidade de diversificação do cânone é antes de tudo política. Mas essa escritora vai além ao sugerir que o que deveria ser feito mesmo é a destruição do cânone, sendo sua diversificação o melhor que se pode fazer ante a impossibilidade de “derrubá-lo” por completo.

Mas o que é cânone? O que se quer dizer quando se fala em sistema literário brasileiro? E por que alguém de dentro do universo literário brasileiro poderia querer destruí-lo? Começo respondendo a essas questões recorrendo novamente ao *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés, onde, no verbete “cânone”, lê-se o seguinte.

Gr. *Kanon*, régua, regra, medida, norma, pelo lat. *canon*, *onis*.

Designa os princípios literários que permitem *organizar* a lista de obras autênticas de um autor, bem como as *obras consideradas indispensáveis* à

*formação dos estudantes*. Ou ainda diz respeito aos *postulados ou princípios doutrinários* que *norteiam* uma corrente literária. É o caso dos *critérios* que autorizam a atribuir ou não a Camões as composições líricas que tradicionalmente levam o seu nome; ou dos fundamentos ideológicos que sustentam a escolha de determinadas obras literárias para efeito pedagógico, como ocorre nas universidades norte-americanas; ou do programa estético dos vários “ismos” em voga ao longo da história literária. O antônimo apócrifo nomeia as obras que não oferecem garantias de autenticidade (Moisés, 2013, p. 66-67, grifos meus).

Nesse verbete, me chama a atenção o sentido de orientação que assume a palavra “cânone”: essa categoria se refere tanto à organização das obras frutos de uma determinada autoria quanto àquelas que são essenciais para que um estudante compreenda a literatura. Pode se referir também a elementos de ordem doutrinária que servem de norte para uma dada vertente da literatura. Esse sentido de direcionamento já se mostra presente na etimologia desse termo, na qual “cânone” deriva de uma palavra que, no latim original, podia significar “regra”, “medida”, “norma”.

Fica claro aqui o que Becker (2010) fala do elemento moral inerente aos sistemas estéticos e à atividade dos críticos de arte: inventando ou, o que é mais comum, atualizando as normas já vigentes, críticos e estetas buscam delimitar o que é arte e o que não é. O cânone literário, no sentido de uma tradição que serve como referência, é composto por autores e obras que são valorados de maneira especial, distintiva. Dessa forma, cânone significa uma orientação para o fazer literário através de uma série de modelos com os quais escritores novatos devem dialogar. Assim, o cânone literário é o lócus das regras do fazer literário e da medida das obras e autores/autoras, estabelecendo entre eles hierarquias.

Entendo, contudo, que se pode alcançar um significado de cânone mais completo se pensarmos a partir do sentido que o termo latino *kanon* ganha pelo significado de “régua”. A rigor, uma régua é um objeto que serve para desenhar uma linha reta. Réguas e linhas retas não parecem ter um significado moral claro. Mas as ideias de Tim Ingold presentes em *Linhas: uma breve história* (2022), no qual esse antropólogo propôs uma história um tanto quanto heterodoxa das linhas, nos dissuadem disso. Nessa obra, Ingold discute a linha reta colocando-a como sendo “um ícone virtual da Modernidade, um sinal de projeção racional e proposital sobre as vicissitudes do mundo natural” (Ingold, 2022, p. 185). Assim, a linha reta na cultura ocidental moderna, escreve Ingold, passou a “conotar uma condição moral” (p. 187), que a separou de todos os outros tipos de linhas



(...) de uma forma muito parecida com a qual, na história do pensamento e ciência ocidental, a humanidade veio a ser distinguida da animalidade. No lugar da infinita variedade de linhas – e vidas – com as quais somos apresentados na experiência fenomenal, somos deixados com apenas duas grandes classes: linhas que são retas e linhas que não são. A primeira está associada com humanidade e Cultura, a segunda com animalidade e Natureza (Ingold, 2022, p. 187-188).

Ingold destaca a localidade e a temporalidade da hegemonia da linha reta, enfatizando que não se trata de um fenômeno geral da cultura, mas restrito ao Ocidente. O que para ele constitui um fenômeno geral, que atravessa toda a humanidade, é a linearidade, posto que esse antropólogo entende que os seres humanos geram linhas por onde vão, procedendo “ao longo de um ou outro tipo de linhas” (p. 23) em atividades como andar, tecer, cantar, contar histórias, desenhar e escrever. Posicionando-se contrariamente à tradição antropológica que, para ele, definiu a vida autêntica como a que é vivida em um local, circunscrita a um lugar, Ingold defende que as pessoas vivem não somente em lugares, mas também em movimento, indo e vindo, percorrendo caminhos:

A vida no local não pode proporcionar uma experiência do local, de estar em algum *lugar*. Para ser um lugar, um ponto qualquer deve estar em um ou vários caminhos de movimento para outros lugares ou vindo destes. A vida é vivida (...) ao percorrer caminhos, e não somente em lugares; e os caminhos são um tipo de linha. É pelos caminhos também que as pessoas crescem no conhecimento do mundo à sua volta, e descrevem este mundo nas histórias que contam. O colonialismo, por isso, não é a imposição de linearidade sobre um mundo não linear, mas a imposição de um tipo de linha sobre outra. Ele procede, primeiramente, convertendo os caminhos pelos quais a vida é vivida em fronteiras nas quais essa passa a ser contida; e então amontoando estas comunidades agora cercadas, cada uma confinada a um lugar, em montagens integradas verticalmente. *Caminhar junto* é uma coisa; *amontoar-se* é algo bem diferente (Ingold, 2022, p. 25, grifos do autor)<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> É importante notar que, em Ingold, a linearidade não somente é universal em relação à humanidade, mas também em relação aos seres não humanos, posto que, para ele, a vida ocorre “como um tecido múltiplo de fios incontáveis fiados por seres de todos os tipos, tanto humanos quanto não humanos, conforme eles encontram os seus caminhos através de emaranhados de relacionamentos nos quais estão enredados (...)” (Idem, idem). A noção de “linha” com a qual Ingold trabalha é bastante ampla, podendo ter um significado estrito (linhas que constituem uma costura, um tecido muscular, as linhas que fazemos ao escrever etc.) ou metafórico (representando os movimentos da vida humana e não humana pelo mundo). É nesse segundo sentido que esse antropólogo propõe a noção de “malha” em contraposição à noção de “rede”, argumentando que aquela é uma metáfora melhor para compreender os movimentos da vida, as relações sociais, os ambientes e o fluxo da existência das coisas nesses ambientes. Daí, por exemplo, Ingold entender que não existe conhecimento sem movimento, que conhecer alguma coisa significa seguir a trajetória dessa coisa. A partir da ideia de que conhecer é como fazer uma jornada entre as partes de uma matriz, Ingold coloca que “Essa matriz é, com efeito, uma malha emaranhada de caminhos de idas e vindas, deixados pelas pessoas enquanto caminham de um lugar a outro (...). Da perspectiva de um processo complexo (...) conhecimento é movimento” (Ingold, 2015, p. 235, grifo do autor).

Mas que relação o cânone literário pode ter com a linha reta? Colocando essa pergunta em outros termos, em que sentido a palavra “cânone” carrega na (pós) modernidade a ideia de régua que a palavra latina que lhe deu origem carregou no passado? Eu penso na imagem de um conjunto de textos escritos através do qual passa uma linha reta dividindo-os em diversas categorias binárias: literatura e não literatura; literatura boa e literatura ruim; clássicos e modernos; autênticos e plágios etc.

A crítica literária cumpre o papel de traçar essa linha reta através de suas avaliações, isto é, das medições de valores que ela propõe entre as obras escritas, como discuti no capítulo anterior. Mas discuti também que, além da crítica literária, os próprios escritores constroem esse tipo de avaliação na medida em que, partindo voluntariamente das referências do passado, propõem a sua própria maneira de jogar o jogo da literatura. Foi o que Italo Calvino fez ao explicar sua concepção de literatura e o jogo de sua escrita literária a partir de Franz Kafka, por exemplo.

Em outras palavras, não são apenas críticos e estetas que estabelecem os valores daquilo que deve ser conhecido e reconhecido em arte, mas também os próprios artistas, e muitas vezes o processo de reconhecimento de um artista como sendo grande, parte primeiramente dos seus próprios pares. A antropóloga Nathalie Heinich demonstra, por exemplo, que o pintor holandês Vincent Van Gogh (1853 – 1890) foi reconhecido, por vezes de maneira entusiasmada, pelos seus pares e por críticos ainda durante o período de sua produção artística, a despeito de recorrentemente Van Gogh ser narrado como um artista incompreendido em sua época devido às particularidades estéticas de sua arte.

Ela explica que, o que de fato ocorreu, foi o desenvolvimento de um longo e lento processo que em geral é necessário para que um artista seja conhecido pelo grande público: primeiro ele é reconhecido pelos seus pares, depois chama a atenção da crítica, se torna objeto de atenção dos negociantes da arte e, a partir daí, é apresentado ao grande público, se tornando gradativamente conhecido por ele (Heinich, 1996)<sup>48</sup>. Sendo

---

<sup>48</sup> “At least four subsets of observers and judges of painting may be distinguished; they are uneven in number and removed to varying degrees from the artists. There are first of all the peers (who are both colleagues and competitors), then the critics, followed by the dealers and collectors, and finally the general public. Those are the ‘four circles of recognition’; the closer they are to the artist, the narrower they are” (Heinich, 1996, p. 4). “É possível distinguir pelo menos quatro subconjuntos de observadores e juízes da pintura, em número desigual e afastados dos artistas em graus diversos. Em primeiro lugar, os pares (que são simultaneamente colegas e concorrentes), depois os críticos, seguidos dos marchands e dos colecionadores e, por último, o público em geral. Estes são os “quatro círculos de reconhecimento”; quanto mais próximos do artista, mais estreitos são” (Heinich, 1996, p. 4, tradução minha). Como se pode notar, Heinich está

assim, Van Gogh foi rapidamente reconhecido por especialistas em arte, mas esse reconhecimento não foi imediato no que se refere ao grande público. E nunca é.

O que se lê no trabalho de Nathalie Heinich sobre Van Gogh é que esse pintor não poderia ter sido incompreendido pelas inovações estéticas que ele estava propondo em suas pinturas, porque essas inovações eram justamente o que se procurava no contexto histórico no qual ele estava inserido, marcado pelo modernismo. A antropóloga conta que em fins do século XIX, quando começaram a aparecer os primeiros textos críticos elogiosos aos trabalhos de Van Gogh, o modernismo propôs a ruptura com a tradição artística ensinada nas academias de arte, nas quais os estudantes de pintura aprendiam a dominar técnicas de pintura para seguir modelos classicistas, imitando-os. Por sua vez, os modernistas propuseram a busca pelo novo, pelo raro, pela criatividade dos artistas, diferenciando a arte moderna da arte acadêmica, identificando esta como antiga, ultrapassada. Nesse período, os embates entre arte moderna e arte acadêmica/antiga eram muito intensos e se arrastavam desde o surgimento da arte impressionista:

Esta situação tinha-se tornado normal após as lutas dos anos anteriores a favor dos impressionistas - da qual a própria existência Salão dos Independentes, onde Van Gogh foi exposto, é um testemunho. A linha fundamental de demarcação entre o “bom” e o “mau” já não funciona numa escala unilateral que opõe a boa pintura (guiada pela academia) à má pintura (enganada pela fraude). *Ao critério tradicional dos valores comuns reproduzidos pela aprendizagem acadêmica juntou-se um critério moderno de valores raros inventados na ruptura repetida com os cânones, na criação individualizada de novas formas de fazer as coisas* (Heinich, 1996, p. 9, grifos meus, tradução minha)<sup>49</sup>.

A partir disso, Heinich coloca que não houve uma substituição dos valores tradicionais de arte pelos valores modernos, mas sim de uma duplicação do sistema de referência de artes plásticas, a modernidade coexistindo com a tradição acadêmica. Isso

---

falando do universo das artes plásticas, cuja formação como campo autônomo se deu de maneira muito semelhante a que Bourdieu (1996) discute sobre a literatura. Tanto a primeira quanto o segundo analisam as ideias e práticas artísticas que ocorreram na Europa da segunda metade do século XIX, e as ideias de autonomia da arte e da defesa de uma arte contra os valores burgueses discutidas no capítulo anterior em relação à literatura vigoravam também para as artes plásticas de maneira igualmente forte.

<sup>49</sup> This situation had become normal after the preceding years' struggles on behalf of the impressionists—to which the very existence of the Salon des indépendants, where Van Gogh was exhibited, bore witness. For it was from then on virtually official that the criteria of taste had shattered. The fundamental line of demarcation between the “good” and the “bad” no longer operated on a unilateral scale opposing good painting (guided by the academy) to bad painting (deceived by fraud). *The traditional criterion of common values reproduced by academic apprenticeship was joined with a modern criterion of rare values invented in the repeated break with the canons, in the individualized creation of new ways of doing things* (Heinich, 1996, p. 9, grifos meus).

corresponde à coexistência de duas éticas diferentes nas concepções de arte: enquanto a arte acadêmica defendia a ética do “conformismo”, a modernista defendia a ética da “raridade”. São, em suma, dois sistemas de valores que não são apenas diferentes, mas também incompatíveis.

A aparição de Van Gogh no mundo da arte para a antropóloga se deve a clivagem entre esses dois sistemas, e os críticos de arte alinhados aos valores modernos viram nesse artista uma singularidade a ser elucidada e uma inovação artística a ser reconhecida. Não o perfeito domínio de técnicas canônicas da pintura, mas a inspiração do artista, a partir da qual surge uma arte não domesticada pela tradição acadêmica: o que o pintor holandês estava fazendo era exatamente o que se buscava no mundo da arte de sua época<sup>50</sup>.

Por conseguinte, Nathalie Heinich atribui o destaque que desde o início os trabalhos de Van Gogh receberam entre pares e críticos, e que se expandiu para o grande público com o passar do tempo, ao espaço hermenêutico que vigorava no contexto no qual esse pintor viveu. Tal espaço foi composto pelos critérios advindos das propostas modernistas para a legitimação de uma arte e de um artista como sendo autênticos. Esses critérios, segundo Heinich (1996), consistiam nos seguintes itens: a) a permanência da qualidade do artista em suas obras, o que provaria a consistência de seus trabalhos, que as inovações presentes neles não foram acidentais, e sim frutos da ação intencional do artista; b) as possibilidades de generalização que essa arte oferece, isto é, se a arte permite que os críticos e os pares do artista façam leituras a partir dela que a transcendam e a relacionem com a história da arte; c) que a arte testemunhe a inspiração criativa do artista,

---

<sup>50</sup> “These are two antinomic ways of constructing greatness. On the question of creation, they find anchorage at the two opposed poles of the spectrum of artistic value that reaches from technique to originality. In the first case, emphasis is laid on technical competence, measured by the mastery of the canons. In the second, originality is affirmed in irreducibility to, or at least differentiation from, recognized models. This shattering of reference systems can also be described, following Luc Boltanski and Laurent Thévenot, as a tension between two ‘natures’: in the evaluation of pictorial values, the ‘inspired’ nature of modern innovation — favoring distance from routines, novelty, individualized invention of new and original skills — is superimposed on the ‘domestic’ nature of academic tradition, which favors proximity, seniority, maintenance of the existing ties in the community” (Idem, p. 10). “Trata-se de duas formas antinômicas de construir a grandeza. Na questão da criação, ancoram-se nos dois pólos opostos do espectro do valor artístico que vai da técnica à originalidade. No primeiro caso, a ênfase é colocada na competência técnica, medida pelo domínio dos cânones. No segundo, a originalidade afirma-se na irredutibilidade ou, pelo menos, na diferenciação em relação aos modelos reconhecidos. Este estilhaçamento dos sistemas de referência pode também ser descrito, seguindo Luc Boltanski e Laurent Thévenot, como uma tensão entre duas ‘naturezas’: na avaliação dos valores pictóricos, a natureza ‘inspirada’ da inovação moderna - que favorece a distância das rotinas, a novidade, a invenção individualizada de competências novas e originais - sobreposição à natureza ‘doméstica’ da tradição acadêmica, que favorece a proximidade, a antiguidade, a manutenção dos laços existentes na comunidade” (Idem, p. 10, tradução minha).

evidenciando o seu caráter inovador, sem o qual ele é visto como um mero imitador, um artista superficial, inautêntico, em suma.

Foi incorporando esses critérios já vigentes em sua época, e não criando-os que Van Gogh se tornou um artista amplamente reconhecido<sup>51</sup>. Em sua análise, Nathalie Heinich enfatiza os valores modernistas manipulados por artistas e críticos para apreciação das obras do pintor. Em outras palavras, a antropóloga explica o sucesso das obras de Van Gogh mais pela forma como elas foram valoradas desde a década de 1890 em diante, e menos por características intrínsecas à arte de Van Gogh, pelos efeitos que por si mesma essa arte pode ter causado em críticos, artistas e apreciadores da arte em geral. Contudo, a leitura feita por essa autora também permite ver a obra de arte atuando no público, e não apenas sendo objeto da avaliação dele.

Por exemplo, sobre o critério de generalização colocado acima no item b para explicar os padrões modernistas de autenticidade de uma obra de arte, a autora faz a seguinte colocação:

Aqui, a generalização da obra para a história da arte é o que permite evidenciar as tendências estéticas fundamentais, *enquanto a expressão das emoções despertadas no crítico ao ver os quadros confere autoridade à sua universalização. Ao relatar a forte impressão que os quadros produzem (...), o crítico assim “tocado” atesta a sua capacidade de serem “recebidos”* (mesmo que por poucos), de terem significado para alguém mais além de seu criador e, conseqüentemente, de ultrapassarem a própria subjetividade deste (mesmo que a razão disso não seja imediatamente esclarecida por quem a experimenta) (Idem, p. 26, grifos meus, tradução minha)<sup>52</sup>.

Se a atuação do crítico é fundamental para que uma obra de arte faça sentido para mais pessoas além de seu próprio criador, as emoções despertadas no crítico pela obra, assim como as impressões que ela causou nele também cumprem o seu papel nesse

---

<sup>51</sup> “Originality in painting, or at least deviation from the canons, had already been constituted as a value, albeit a contested one. Van Gogh did not establish this value. He quite literally embodied it. That is why the only Van Gogh ‘scandal’ of his day consisted of sniggerings of no consequence” (Heinich, 1996, p. 31) “A originalidade na pintura, ou pelo menos o desvio dos cânones, já se tinha constituído como um valor, ainda que contestado. Van Gogh não estabeleceu este valor. Ele encarnou-o literalmente. É por isso que o único ‘escândalo’ de Van Gogh na sua época consistiu em risinhos sem importância” (Heinich, 1996, p. 31)

<sup>52</sup> “Here, generalization from the work to the history of art is what enables fundamental aesthetic tendencies to be highlighted, *while the expression of the emoticons aroused in the critics by seeing the pictures lends authority to their universalization. In relating the powerful impression the pictures produce (...), the critic thus “touched” certifies their capacity to be “received”* (even if only by a few), to have meaning for someone other than their creator and, consequently, to exceed the latter’s own subjectivity (even if the reason for this is not immediately clarified by those who experience it)” (Idem, p. 26, grifos meus).

processo. Se os quadros de Van Gogh ganharam prestígio e valor financeiro e o pintor se tornou um artista célebre a partir dos valores do espaço hermenêutico colocados pelo rompimento dos artistas com a tradição acadêmica no século XIX, a autora também explica esse sucesso pela especificidade das obras desse artista, o “modo de expressão único” (*a unique mode of expression*) que elas encarnam, tornando-as reconhecíveis mesmo pelos leigos em arte:

*O que é próprio da expressão pictórica específica de Van Gogh contribui para a sua popularização, tornando os seus quadros particularmente “reconhecíveis”, isto é, identificáveis como sendo de Van Gogh, para um público geral não necessariamente muito esclarecido. Um modo de expressão único é um trunfo fundamental para a celebração artística, pelo menos depois de o desvio se ter libertado do peso da indiferença e da estigmatização, e de ter sido dotado de valor como forma de renovação. (Idem, p. 29, grifos meus, tradução minha)<sup>53</sup>*

Por conseguinte, na análise de Nathalie Heinich, Van Gogh e sua obra não são vistos apenas como objetos passivos em um processo de atribuição de valor por pares, críticos e público, mas artista e obra também atuam sobre estes, provocando as avaliações. Entendo, a partir disso, que uma tradição canônica é formada por críticos, artistas e também pela própria obra de arte, com suas características distintivas. É como se a obra de arte também tivesse vida nela mesma, contribuindo na formação de uma linha canônica.

Busco pensar aqui a obra de arte – mais especificamente a literatura – numa analogia à noção de *affordance*. Essa ideia aparece na psicologia ecológica de J. J. Gibson como parte de um debate mais amplo sobre percepção e ambiente na psicologia (Carvalho; Steil, 2013). Para Gibson, a percepção não é um processo que ocorre isoladamente na mente do sujeito, pela mediação de representações mentais. Ao invés disso, a percepção em Gibson ocorre no ambiente, “na relação direta entre o sujeito perceptivo e o ambiente que ativamente propicia ações para este sujeito” (Carvalho; Steil, 2013, p. 62). Nessa concepção, “a percepção e o sujeito perceptivo formam com o ambiente uma única totalidade” (Idem, p. 63). O principal conceito do pensamento de Gibson está em sua teoria do “*affordance*”:

---

<sup>53</sup> *What is specific to Van Gogh’s specific pictorial expression contributes to his popularization, by making his paintings particularly “recognizable,” that is, identifiable as being by Van Gogh, to a general public that is not necessarily very enlightened. A unique mode of expression is a fundamental asset for artistic celebration, at least after deviation has been freed of the burden of indifference and stigmatization, and has been endowed with value as a form of renewal. (Idem, p. 29, grifos meus)*

De difícil tradução para o português este conceito refere-se às possibilidades para ação que um objeto ou o ambiente fornece, possibilita, propicia para aquele que o percebe. As *affordances* podem vir das coisas, dos objetos, dos animais não humanos ou outros humanos com os quais nos relacionamos, estão nas superfícies e seus traçados, em toda matéria que nos afeta. (Gibson 1979/1986). Assim, perceber é captar *affordances* e a orientação no mundo perceptual deriva desta dinâmica de oportunidades e sintonias entre sujeito e ambiente (Idem, idem).

O conceito de *affordance* se contrapõe à perspectiva da semiótica segundo a qual o mundo é o que pode ser compreendido pela linguagem, posto que esse conceito propõe o entendimento de que há vida além da linguagem, que as coisas existem, com suas características e possibilidades, independentemente de serem ou não nomeadas:

Uma posição epistemológica que vai na contramão das perspectivas semióticas onde o mundo se reduz ao que pode ser dito, nomeado e interpretado pela linguagem e o sujeito humano está suspenso sobre uma teia de símbolos por ele mesmo criada. Nada mais longe do mundo como texto do que um mundo substantivo onde os objetos e os seres não humanos tem agência, são dotados de substância própria e possuem uma vida para além da das (*sic*) atribuições, demandas e necessidades humanas. É nesse mundo da vida e dos materiais que habita o pensamento de Tim Ingold (Idem, p. 64).

Um dos desdobramentos do diálogo de Ingold com o pensamento de Gibson é a ideia pela qual o primeiro compreende a arte, não como um objeto fruto da elaboração planejada pelo artista, mas pela noção de “improvisação”, isto é, entendendo a arte como uma coisa que resulta da relação entre artista e as possibilidades dos materiais com os quais ele trabalha. Ingold critica a ideia defendida por Alfred Gell segundo a qual a obra de arte é fruto de uma mente que a concebeu, de forma que se pode perceber as intenções do artista e seu trabalho fazendo um movimento analítico do objeto artístico até as ideias elaboradas pelo artista, o que Gell chama de “abdução”. Ingold, por sua vez, entende que o trabalho do artista consiste não em idealizar um objeto e reproduzi-lo, dando forma a essa ideia, mas sim no trabalho do artista com objetos, que segue os movimentos dos materiais, sendo nesse seguir que o trabalho do artista toma forma:

Um trabalho de arte, insisto, não é um objeto mas uma coisa – e, como argumentou Klee, o papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida, nova ou não, mas juntar-se a e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho. “Seguir”, como colocam Deleuze e Guattari (2004, p. 410), “não é o mesmo que reproduzir”: enquanto reproduzir envolve um procedimento de *interação*, seguir envolve *itinerância*. O (ou a) artista – assim como o artesão – é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida. Além disso, a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à

tona as coisas. Ler as coisas “para frente” implica um enfoque não na abdução, mas na improvisação (...) (Ingold, 2012, p. 38, grifos do autor).

Perspectiva muito semelhante a essa que Ingold faz em relação a arte em geral é a que Italo Calvino faz sobre a literatura em particular. Como vimos no capítulo anterior, é pela diferenciação entre “mundo escrito” e “mundo não escrito” que esse escritor propôs a distinção entre literatura e realidade extraliterária. Para Calvino, esta serve de matéria prima para aquela. Em outras palavras, o material da literatura, para o autor, é a própria vida, o fluxo das coisas que existem fora do texto literário, do qual a escrita literária parte. Em Calvino a vida também não se encerra no que pode ser delimitado pela linguagem, antes ultrapassando seus limites:

É só pela limitação do ato da escrita que a imensidade do não escrito se torna legível, ou seja, pelas incertezas da ortografia, pelos equívocos, pelos lapsos, pelos saltos incontroláveis da palavra e da pena. Por outro lado, o que está fora de nós não pretende comunicar-se pela palavra, quer falada, quer escrita: ele envia suas mensagens por outros meios (Calvino, 1999, p. 187).

Muito embora a perspectiva ecológica de Ingold se posicione contrariamente à essa ideia de que existe um ambiente do lado de fora de um eu que se contrapõe a ele, o que quero destacar nessa fala de Calvino é que nela há uma noção de escrita literária que a compreende como um trabalho com a linguagem na percepção e escrita do ambiente. Em outras palavras, o que eu leio aqui, em diálogo com a perspectiva de Ingold, é que a escrita literária traduz em palavras as coisas que existem para além da linguagem, independentes da atribuição humana de sentido, com os *affordances* presentes no ambiente do escritor ou escritora de literatura. Nesse sentido, a literatura não seria apenas um texto resultante de uma ação planejada ou algo a que se atribui sentido por um leitor, mas também uma *coisa* que surge do trabalho do escritor ou escritora com a linguagem e a vida. Uso o termo coisa no mesmo sentido em que Tim Ingold o utiliza em seus trabalhos mais recentes, opondo-o a noção de “objeto”, concebida com algo que está fora do ambiente, se opondo a ele. Ao contrário dos objetos, Ingold coloca que as coisas têm vida, porque elas participam dos movimentos do ambiente, existindo junto ao fluxo da vida do ambiente (Carvalho; Steil, 2013; Ingold, 2012).

Por esse diálogo entre Italo Calvino e Tim Ingold, o que estou propondo é pensar que não só a escrita literária, mas também a literatura ocorre em um ambiente, posto que



um texto só tem vida quando é lido, isto é, quando o texto ocorre no ato de um leitor ou leitora. E se um texto, como obra de arte, não é meramente o fruto das intenções de um sujeito que escreve, tampouco é somente um objeto passivo dos sentidos que lhe são atribuídos em uma leitura. O que estou argumentando aqui é que, na leitura, o texto literário também tem suas próprias características, suas próprias possibilidades a serem percebidas (ou não) pela pessoa que o lê. Em outras palavras, o texto literário tem seus próprios *affordances*, independente de eles serem ou não percebidos na leitura. Nesse sentido, o texto literário tem realidade em si mesmo e participação ativa na formação de uma tradição literária.

Em um conhecido trabalho de Antonio Candido sobre a relação entre literatura e sociedade, há reflexões importantes para a presente discussão desta tese. Candido (1967) entende que o social possui um papel na constituição da estrutura de uma obra literária (e de arte em geral), sendo texto e contexto partes de uma relação dialética através da qual as leituras das obras acontecem. Esse sociólogo e crítico literário disse também que as obras literárias exprimem, em maior ou menor grau, elementos do meio social, isto é, questões referentes à classe, período histórico, gostos, modas, tendências do público etc.

Não obstante, Antonio Candido defende, a partir disso, a ideia de que o trabalho artístico não é mero reflexo do meio social do artista. Se este sempre trabalha a partir dos recursos culturais e estéticos disponíveis em seu tempo e em sua sociedade, ele não é somente uma síntese de seu contexto, pois a relação entre artista e sociedade não é mecânica, automática. Citando uma colocação de um crítico literário francês do século XIX a respeito dos poetas, Candido (1967) endossa a ideia de que o artista possui a sua própria perspectiva, o seu próprio “espelho”, no qual tudo que toca, se modifica, revelando o que ele tem de único<sup>54</sup>. E a obra literária também participa dessa relação dialética com a sociedade, não sendo apenas fruto do meio social, mas também atuando nele:

Tomemos os três elementos fundamentais da comunicação artística – autor, obra, público – e vejamos sucessivamente como a sociedade define a posição e o papel do artista; como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos; como se configuram os públicos. Tudo isso interessa na medida em que esclarecer a produção artística, e embora nos ocupemos aqui principalmente com um dos sentidos da relação (sociedade → arte), faremos as referências

---

<sup>54</sup> “O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor, possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade” (Sainte-Beuve apud Candido, 1967, p. 22).

necessárias para que se perceba a importância do outro (arte → sociedade). Com efeito, *a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público*. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas (Candido, 1967, p. 28, grifos meus).

Ou seja, mesmo numa perspectiva, de viés fortemente marxista, que discute e explica a literatura a partir da sociedade, pensando a literatura como um texto produzido dentro de uma estrutura social na qual o escritor está posicionado, Candido assinala que tanto o artista quanto sua obra também influem na sociedade, posto que a criação artística pode modificar os recursos da linguagem de uma época e de um meio social, e as próprias obras podem delimitar e organizar seus públicos. Muito embora o autor não fale nesses termos, eu vejo aqui uma vida inerente ao próprio texto literário ou obra artística no geral, capaz de agir de maneira independente à sua autoria, a partir de seus próprios *affordances*.

Isso que eu estou chamando aqui de vida do texto pode ser mais claramente visto nas considerações do escritor e filósofo italiano Umberto Eco (1932 – 2016) para quem, de acordo com Perrone-Moisés (2016), a diferença entre os dois tipos de leitores que ele identifica – os semânticos e os críticos ou estéticos – é resultado da demanda do próprio texto, isto é, dos desafios que a obra literária coloca para a leitura das pessoas:

Venho teorizando repetidamente o fato de que um texto (e mais que todos um texto com finalidade estética e, no caso do presente discurso, um texto narrativo) *tende a construir um duplo Leitor Modelo*. Ele dirige-se sobretudo a um leitor modelo de primeiro nível, que chamarei de semântico, o qual deseja saber (e justamente) como a história vai acabar [...]. Mas o texto dirige-se também a um leitor modelo de segundo nível, que chamaremos de semiótico ou estético, o qual se pergunta *que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja*, e quer descobrir como procede o autor modelo que o instrui passo a passo. Em palavras pobres, o leitor de primeiro nível quer saber o que acontece, aquele de segundo nível como aquilo que acontece foi narrado. Para saber como a história acaba, geralmente basta uma única vez. Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito (Eco apud Perrone-Moisés, 2016, p. 47, grifos meus).

Notem que, muito embora Umberto Eco diz haver um procedimento do autor a ser descortinado e ruminado pelo leitor, o que ele afirma também é que o leitor, seja “semântico” ou “estético”, é construído, pedido pelo texto. Ou seja, a obra literária, ela mesma fruto de uma criação, atua na leitura, no sentido de criar o leitor. Isso é semelhante ao que o teórico da literatura Wolfgang Iser (1926 – 2007) discutiu acerca das

características internas ao texto literário e de sua autonomia. Para Iser (2013), embora a literatura parta forçosamente do real, havendo nela realidade da ordem do social, do sentimental e do emocional, ela não repete essas realidades, mas as reinventa à sua própria maneira:

Essas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Portanto, se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é a de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio dessa repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido (Iser, 2013, p. 32).

De maneira simplificada, se pode dizer que o que Wolfgang Iser chama de “ato de fingir” é basicamente as ações de seleção, combinação e autoindicação que constituem, segundo ele, a escrita literária. Essa escrita intermedia, de maneira criativa, a relação entre “o real” – o mundo extratextual - e o imaginário – que no pensamento do autor, significa algo como um conjunto difuso de símbolos que subjaz a linguagem e que atravessa a comunicação cotidiana das pessoas. O fictício, no ato de fingir, recria a realidade concreta no texto literário e determina o imaginário, dando-lhe uma dada configuração. Como essa configuração ocorre em um texto que transgride a realidade, o imaginário se torna realidade no universo do texto ficcional, nos termos pelos quais o mundo é recriado nesse universo. Para Iser (2013), o texto literário é uma realidade autônoma na medida em que ele é um objeto construído na relação entre o real, o fictício e o imaginário. O autor considera que o texto ficcional estabelece um jogo no qual a separação entre significante e significado ocorre de maneira que os signos verbais são retirados de seus contextos ordinários para adquirirem sentidos não previstos. É nesse jogo que a tríade real, fictício e imaginário acontece no texto ficcional, concedendo-lhe realidade e sentido próprios.

Diante da literatura, o leitor pode se portar de modo a buscar no texto ficcional um sentido próximo ao que os signos tem no senso comum; ou ele pode experimentar o universo proposto pela criatividade do autor; pode ainda buscar o prazer como um fim em si mesmo na leitura; pode, por fim, ser absorvido de forma mais intensa pelo “jogo do texto” (Idem, p. 20), se deixando levar por esse jogo na medida em que perde a si mesmo

como referência em favor do jogo da linguagem e do universo ficcional que constituem uma obra literária. Na minha leitura, se em Iser a disposição do leitor ou da leitora diante do texto literário é crucial para que a experiência proporcionada pela literatura ocorra, a forma como a realidade e o imaginário social são recriados na ficcionalização também tem um papel importante nessa experiência. Dito de outro modo, a literatura tem realidade em si mesma nessa experiência da leitura.

Reitero que o que estou buscando sustentar nesse momento de minha argumentação é a independência relativa da arte e, mais especificamente, do texto literário. O que evidentemente não quer dizer que eu esteja afirmando que a literatura prescinde de condicionamentos da ordem do social. A independência da literatura da qual falo aqui segue também o pensamento do escritor argentino Juan José Saer (1937 – 2005) na discussão que ele fez sobre a crítica literária de viés sociológico e a relação entre literatura e sociedade. Assumindo um posicionamento semelhante aos de Candido (1967) e Iser (2013) sobre a relação entre literatura e sociedade, Juan José Saer defende que o fazer literário não se resume a uma resposta que segue estritamente as condições sociais da produção de um artista. O artista é, para ele, alguém que se relaciona com as condições socialmente impostas de maneira crítica e criativa:

Produto desses condicionamentos, a narração possui, no entanto, a qualidade dialética de negá-lo e produzir, com os dados triturados e refeitos do condicionamento, um sentido novo. Ao dizer que a forma cobra maior validade quanto mais se libera de seus condicionamentos sociais, quero dizer também que a busca do artista no interior de sua linguagem implica uma tomada gradual de distância e um estranhamento no que diz respeito à generalidade realista, que tem como objeto tornar-se reconhecível e única (ainda que cheia de múltiplas conotações), entre os dados dessa generalidade, como resposta a ela. Desse estranhamento depende sua liberação: de ver os condicionamentos como irreais ou, antes, como usurpando provisoriamente uma certa concepção da realidade que o sentido iminente virá a instalar (Saer, 2022, p. 201).

Como se pode ver, não se trata aqui de afirmar a literatura como fruto de um processo fora da história, como se a arte fosse dotada de uma pureza que a faz prescindir de condicionamentos sociais<sup>55</sup>. Trata-se, sim, de afirmar a arte e a literatura como coisas

---

<sup>55</sup> “A sociologia pode, repito, fazer da literatura uma disciplina auxiliar, sempre e quando não busque defini-la por seus valores. Muitas das facetas da criação literária apresentam numerosos aspectos que podem ser esclarecidos pela investigação sociológica, e só por ela. O aspecto social da literatura – e em especial de certa sub-literatura – é um fato inegável e os indivíduos que se refugiam em critérios escatológicos para explicar a aparição da obra e seu criador, tratando de nos fazer crer que a obra é um objeto puro, desnudado de condicionamentos, não deformam em menor grau a realidade do processo criador que o fazem os críticos da escola sociológica” (Saer, 2022, p. 203).

que não se relacionam de maneira determinista com esses condicionamentos, mas antes dialogam com eles de maneira inventiva. Trata-se, em suma, de construir uma discussão antropológica não somente sobre o campo artístico, mas também *com* os agentes desse campo. Dizendo de maneira mais simples, o que estou tentando fazer aqui é levar a sério o que artistas e críticos dizem sobre a arte, e não apenas partir do que as ciências sociais dizem sobre ela.

Nesse sentido, a partir dessas considerações de Antonio Candido, Wolfgang Iser e Juan José Saer, se pode pensar na leitura de um texto literário como um possível contato dialógico do leitor com uma linguagem que se relaciona de maneira crítica com a realidade extratextual. Se assim é, então a leitura se torna, nesse contexto, um processo que se desenvolve como uma espécie de drama, no qual o leitor se envolve no jogo proposto pelo texto. Algo como o que o poeta argentino Jorge Luis Borges (1899 – 1986) compreendeu ser a poesia. Para ele, a poesia é uma coisa que ocorre no leitor, em todo o seu ser, através da leitura. Ele definia os livros como ocasiões para a poesia, posto que as palavras publicadas em um livro são um conjunto de símbolos mortos que ressurgem na leitura (Borges, 2019)<sup>56</sup>.

Em outras palavras, o que Borges está dizendo aqui é que a poesia não é uma atribuição de sentido de um leitor a um texto, mas é um acontecimento que compõe a leitura, e afeta o leitor. É uma coisa, antes de tudo, a ser sentida. Não à toa ele ironizava dizendo que, em geral, quem não sente a poesia se dedica a ensiná-la, demonstrando, assim, desprezo à ideia que restringe a poesia a uma atividade puramente intelectual<sup>57</sup>.

Se expandirmos as considerações de Borges sobre a leitura de poesia para a literatura em geral, podemos compreender o texto literário como algo que ocorre no leitor, através da leitura. E se pensarmos nesse leitor como sendo também um escritor de literatura, entendo ficar clara a ideia que coloquei acima sobre o cânone literário ser também formado por escritores e obras literárias, num movimento espontâneo. Recordando os exemplos do capítulo anterior, vimos que Arthur Rimbaud foi uma das referências de Julio Cortázar, assim como Franz Kafka foi referência para a literatura de

---

<sup>56</sup> “Pois o que é um livro em si mesmo? Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras – ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos – saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra” (Borges, 2019, p. 11). Em outro texto que trata do mesmo tema – a poesia – Borges a define como sendo “o encontro do leitor com o livro, a descoberta do livro” (Borges, 2011, p. 165).

<sup>57</sup> “Há pessoas que sentem escassamente a poesia; em geral essas pessoas se dedicam a ensiná-la” (Borges, 2011, p. 166-167).

Italo Calvino. Eu imagino Cortázar e Calvino absolutamente absortos e impactados com os textos de seus referenciais literários. Imagino os textos de Rimbaud e Kafka ocorrendo nas leituras que aqueles escritores fizeram, e a partir das quais eles propuseram os seus próprios jogos literários. Nesse movimento, eu vejo linhas que se formam entre autores e textos, nas quais as tradições literárias são construídas também pelos próprios escritores, a partir de como certas obras literárias ocorrem no diálogo entre eles e os textos.

Mas essas linhas, me parece, tem pouco a ver com a linha reta que se pode traçar com uma régua, pois autores e obras que são alvo de admiração e prestígio de uns escritores podem não o ser – e frequentemente não o são – para outros. O exemplo mais eloquente que conheço desse caso é a completa aversão que o escritor russo Vladimir Nabokov (1899 – 1977) nutria pela literatura de seu compatriota Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881). Tido por muitos nos meios literários como cânone incontestável da literatura russa e ocidental, Dostoiévski, para Nabokov, não passava de um escritor bastante medíocre:

Mi posición con respecto a Dostoyevski es curiosa y difícil. En todos mis cursos abordo la literatura desde el único punto de vista en que la literatura me interesa, esto es, el punto de vista del arte perdurable y el genio individual. Desde ese punto de vista, Dostoyevski no es un gran escritor, sino un escritor bastante mediocre; con destellos de excelente humor, separados, desgraciadamente, por desiertos de vulgaridad literaria (Nabokov, 1981, s/p).

Onde a linha do cânone literário será mais claramente traçada como se fosse por uma régua é, de fato, na crítica literária e na história da literatura, sobretudo na crítica e história que atrelam a literatura a uma grande narrativa. Quando, por exemplo, o crítico ou o historiador objetiva traçar uma linha que fale da “literatura ocidental”, da “literatura universal” ou da “literatura brasileira”. Esse tipo de narrativa, como apontei no capítulo anterior, sofreu duras críticas pelas perspectivas pós-modernistas, avessas a generalizações e grandes sínteses. No caso da literatura brasileira, isso tem se desdobrado em sucessivas críticas à reta traçada para definir a tradição literária brasileira, assim como em rupturas com essa tradição e buscas por uma tradição literária mais plural e, por isso, mais representativa da sociedade brasileira. Como veremos a seguir, Antonio Candido foi uma personagem central no traçado da linha da tradição literária nacional. Assim como o poeta e professor Edmilson de Almeida Pereira representa a ruptura com esse traçado.

## 2.2. Antonio Candido: nação, literatura e o traçado da linha literária brasileira de matriz europeia

A obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1957) de Antonio Candido tem até hoje importância muito grande nos estudos de literatura brasileira. Segundo o crítico e escritor Silviano Santiago, a partir dos anos 1950 e pelas décadas seguintes, esse livro se tornou referência fundamental para os estudantes de Letras ou para quem quer que se interessasse pela história da literatura nacional<sup>58</sup>. Trata-se, portanto, de um estudo de grande influência, a partir do qual uma maneira de ver a literatura no Brasil, de estudá-la, de entender seus movimentos no tempo histórico e de entender o próprio país se colocou como paradigma para os estudos literários nacionais na segunda metade do século passado<sup>59</sup>.

Em *Formação*, Antonio Candido propõe um olhar sobre a produção literária brasileira que a compreende como uma tradição iniciada pela elite letrada do final do século XVIII, no mesmo momento em que parte dessa elite começou a manifestar a ideia de independência do Brasil, então colônia de Portugal. Em parte, é por essa razão que o autor, no conjunto difuso das manifestações literárias que ocorreram no Brasil desde o século XVI até o século XX, traça um recorte que parte da literatura produzida pelos árcades e intelectuais ilustrados do Brasil do século XVIII. Mas esse recorte histórico é justificado também pelo fato de o autor identificar na elite letrada desse período uma intencionalidade organizada no sentido de inscrever o Brasil na tradição literária do Ocidente. Em outras palavras, Antonio Candido conta a história da literatura brasileira a partir de uma linha que começa pelos escritores setecentistas porque eles, por sua vez, estavam construindo a literatura daqui seguindo a linha do que era considerado literatura na Europa, tomando as literaturas de países como França, Itália e Portugal como referência.

---

<sup>58</sup> Nas palavras do próprio autor: “Os dois volumes da *Formação da literatura brasileira*, notável obra historiográfica de Antonio Candido, eram a principal fonte de trabalho disponível para todo jovem que, em fins da década de 1950 e durante as décadas seguintes, iniciava os estudos universitários em história da literatura nacional”. Disponível em: [https://blogbvps.com/2023/06/20/a-literatura-brasileira-da-perspectiva-pos-colonial-um-depoimento-por-silviano-santiago/#\\_ftn4](https://blogbvps.com/2023/06/20/a-literatura-brasileira-da-perspectiva-pos-colonial-um-depoimento-por-silviano-santiago/#_ftn4), acesso em 04/06/2024 às 15h.

<sup>59</sup> Ainda considerando a influência desse estudo de Antonio Candido nos estudos literários brasileiros, Silviano Santiago faz a seguinte colocação sobre o lugar da obra de Candido na formação dos discentes estudantes de literatura brasileira e dos próprios estudos literários daqui: “Pela escrita da *Formação da literatura brasileira* e pela sua leitura, pesquisador, aluno e a própria literatura escrita por brasileiros desde meados do século XVIII significam estar em vias de chegar à plenitude de suas respectivas e variadas vidas. Tanto as figuras humanas quanto as letras apreendidas por eles são ainda verdes, por isso os três trabalham em uníssono juvenil e a favor das respectivas formações” (Idem).

Cabe destrinchar essa descrição sumária do estudo de Antonio Candido. Um caminho para isso, dentro dos objetivos propostos por esta tese, é olhar os dois conceitos presentes em *Formação da literatura brasileira* (Candido, 2017)<sup>60</sup> e estruturantes das considerações que o autor constrói nessa obra: o conceito de *sistema literário* e o de *formação*. Começo pelo primeiro.

Candido (2017) entende que ocorre literatura quando existe um sistema que liga obras por denominadores comuns. Segundo o autor, esses denominadores são a língua, os temas e as imagens que se manifestam internamente nas obras literárias, e também os elementos “de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados” (Candido, 2017, p. 25), que se manifestam historicamente, tornando a literatura “um aspecto orgânico da *civilização*” (Idem, grifo meu). Desse ponto de vista, um sistema literário existe quando há numa sociedade um conjunto de produtores de textos literários “mais ou menos conscientes do seu papel” (Idem), isto é, os escritores. Estes, por sua vez, são lidos por um conjunto de receptores de suas obras, compondo diferentes grupos de leitores “sem os quais a obra não vive” (Idem). Unindo esses dois polos, completa o sistema a existência de um mecanismo transmissor que liga escritores e leitores, “uma linguagem, traduzida em estilos” (Idem) que é comum a ambos.

Ou seja, o que o autor chama de sistema literário é uma circulação constante de obras literárias, que compõem uma comunicação entre escritores e leitores, na qual a literatura ganha vida e sentido. A partir disso, Antonio Candido afirma que a literatura brasileira só passou a existir nesses termos em fins do século XVIII, quando a vontade manifesta por grupos de homens letrados em produzir uma literatura local começou a ocorrer de maneira estruturada, pela qual foi se construindo uma tradição:

Sem desconhecer grupos ou linhas temáticas anteriores, nem influências como as de Rocha Pita e Itaparica<sup>61</sup>, é com os chamados árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais *ilustrados*, que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira. Tais homens foram considerados fundadores pelos que os sucederam, estabelecendo-se desse modo uma tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações (Candido, 2017, p. 26-27, grifos do autor).

---

<sup>60</sup> A partir daqui, neste capítulo, sempre que mencionar Antonio Candido estarei me referindo a essa obra, a não ser quando diferentemente indicado.

<sup>61</sup> Sebastião da Rocha Pita (1660 – 1738) foi um historiador e poeta do período colonial. Frei Manuel de Santa Maria Itaparica (1704 - 1768) também foi poeta, além de frade franciscano, do período colonial, cujas poesias, de acordo com Bosi (2017), ecoavam o estilo barroco na colônia.



Reparem que Antonio Candido, pensando com o conceito de sistema literário, não apenas pensa num diálogo entre escritores e leitores, mas também num diálogo entre escritores e obras de diferentes gerações. Ele identifica a produção literária dos árcades como precursora da literatura brasileira porque os homens letrados do Brasil do século XIX, os quais construíram o Romantismo brasileiro, fizeram essa mesma identificação, formando, a partir daí, uma tradição literária local. E os árcades, por sua vez, criaram o sistema literário brasileiro a partir também das “manifestações literárias” locais anteriores a eles, como as poesias dos citados Sebastião da Rocha Pita e Frei Manuel de Santa Maria Itaparica<sup>62</sup>. Dessa forma, Candido conta uma história da literatura brasileira traçando uma linha que articula no tempo as obras literárias produzidas aqui desde o Arcadismo, passando pelo Romantismo e desembocando no Modernismo e sua *Semana de 22*, buscando mostrar a coerência dessa articulação e o engajamento de certos escritores brasileiros em construí-la<sup>63</sup>.

O autor, então, traça uma linha entre autores e obras literárias ao mesmo tempo em que busca reconhecer essa mesma linha sendo traçada pelos próprios agentes literários em questão. Como o próprio Antonio Candido afirma, a coerência que ele vê entre as obras literárias analisadas em *Formação* é “em parte descoberta pelos processos analíticos, mas em parte inventada pelo crítico, ao lograr, com base na intuição e na investigação, um traçado explicativo” (Candido, 2017, p. 39). Com isso ele reconhece que a literatura brasileira que emerge de seu estudo foi tanto uma construção sua quanto dos escritores árcades e românticos abordados em seu estudo.

Esse duplo movimento presente em *Formação* – o de reconhecimento de uma tradição que de fato existiu e, paralelamente, o de construção dessa mesma tradição pela

---

<sup>62</sup> Candido (2017) distingue “manifestações literárias” de “literatura” a partir do conceito de “sistema literário”. Como no período colonial não havia uma circulação sistemática de obras literárias e tampouco a noção de independência da escrita literária e do papel do escritor, posto que nesse período a escrita de literatura se confundia com os cargos burocráticos e eclesiásticos que os letrados ocupavam, para o crítico não se pode falar em literatura no período colonial, apenas em esparsas manifestações literárias, a partir das quais o Arcadismo brasileiro, reproduzindo a tradição neoclássica europeia, criou o sistema literário nacional.

<sup>63</sup> “Por coerência, entende-se aqui a integração orgânica dos diferentes elementos e fatores (meio, vida, ideias, temas, imagens etc.), formando uma diretriz, um tom, um conjunto, cuja descoberta explica a obra como *fórmula*, obtida pela elaboração do escritor” (Candido, 2017, p. 39, grifo do autor). Essa coerência se manifestaria, segundo o autor, em dois níveis: “No nível do autor, ela se manifesta através da personalidade literária. Que não é necessariamente o perfil psicológico, mas o sistema de traços afetivos, intelectuais, morais que decorrem da análise da obra, e correspondem ou não à vida (...). No nível do momento, ou fase, ela se manifesta pela afinidade, ou caráter complementar entre as obras, consequência da relativa articulação entre elas, originando o *estilo* do tempo, que permite as generalizações críticas” (Idem, idem, grifo do autor).

atividade crítica – inscreve, por sua vez, o crítico literário numa discussão mais ampla na qual, na primeira metade do século XX, intelectuais brasileiros relacionavam o conceito de “formação” aos debates políticos nacionais. Como observou Schwarz (1999), Candido pensa a formação da literatura brasileira, isto é, do sistema literário nacional dentro de uma tradição inserida no debate sobre o futuro do Brasil enquanto Estado-nação moderno. Caio Prado Jr. (1907-1990), Celso Furtado (1920 – 2004) e Sergio Buarque de Holanda (1902 – 1982), entre outros, foram destacados intelectuais brasileiros preocupados em pensar essa questão<sup>64</sup>.

Porém, se para esses intelectuais o Brasil era um país de formação ainda incompleta, um processo a ser concluído no futuro, a depender das decisões políticas do presente, no caso de Antonio Candido, a formação da literatura brasileira enquanto sistema já estava concluída, não se tratando de um processo em andamento. Em *Formação*, contar a história da efetuação do sistema literário nacional pelo Arcadismo e pelo Romantismo tem o papel de fazer compreender os caminhos que a literatura – um constructo europeu – percorreu por aqui, criando uma tradição literária própria, relacionada com questões específicas enfrentadas pelos escritores brasileiros ao longo da nossa história, a partir das quais eles deram respostas em forma de literatura. Em paralelo, como já mencionado acima, os letrados desse período puseram as letras brasileiras na tradição da literatura do Ocidente. Este último aspecto me parece ser o mais relevante no olhar do crítico literário como se observa nas seguintes palavras do autor:

Parece-me que o Arcadismo foi importante porque plantou de vez a literatura do Ocidente no Brasil, graças aos padrões universais por que se regiam, e que permitiam articular a nossa atividade literária com o sistema expressivo da civilização a que pertencemos, e dentro da qual fomos definindo lentamente a nossa originalidade. Note-se que os árcades contribuíram ativamente para essa definição, ao contrário do que se costuma dizer. Fizeram com a seriedade dos artistas conscientes, uma poesia civilizada, inteligível aos homens de cultura, que

---

<sup>64</sup> Esses três intelectuais entendiam que a formação brasileira estava incompleta no século XX, ou seja, era um processo ainda em curso, cuja finalização dependeria da superação definitiva de determinados entraves herdados do período colonial: “Para Caio Prado Jr., a formação brasileira se completaria no momento em que fosse superada a nossa herança de inorganicidade social - o oposto da interligação com objetivos internos - trazida da Colônia. Este momento alto estaria, ou esteve, no futuro. Se passarmos a Sérgio Buarque de Holanda, encontraremos algo análogo. O país será moderno e estará formado quando superar a sua herança portuguesa, rural e autoritária, quando então teríamos um país democrático. Também aqui o ponto de chegada está mais adiante, na dependência das decisões do presente. Celso Furtado, por seu turno, dirá que a nação não se completa enquanto as alavancas do comando, principalmente as do comando econômico, não passarem para dentro do país. Ou seja, enquanto as decisões básicas que nos dizem respeito forem tomadas no estrangeiro, a nação continua incompleta. Como para os outros dois, a conclusão do processo encontra-se no futuro, que pareceu próximo à geração do autor, e agora parece remoto, como indica o título de um dos últimos livros dele mesmo: *Brasil: a construção interrompida* (1992)” (Schwarz, 1999, p. 54-55).

eram então os destinatários das obras. Com isso, permitiram que a literatura *funcionasse* no Brasil. E quando quiseram exprimir as particularidades do nosso universo, conseguiram elevá-las à categoria depurada dos melhores modelos (Candido, 2017, p. 19, grifo do autor).

Partindo da noção de jogo em literatura, discutida no capítulo anterior, entendo que Antonio Candido quis dizer que, tendo sido um jogo inventado na Europa, o mérito dos poetas do Arcadismo brasileiro foi o de terem feito a inserção do Brasil nesse jogo, aderindo às suas regras na proposta de uma literatura local. Seguindo a tendência neoclassicista em vigor na literatura europeia da época, os árcades brasileiros escreveram suas obras tendo como modelo os poetas da Antiguidade grega e romana. As regras da literatura nesse momento eram bem diferentes do que se tornariam no século XIX sob o princípio da “arte pela arte”. Consentindo com a tendência iluminista de então, a qual identificava verdade, natureza e razão, o Arcadismo no Brasil, assim como em Portugal, estabeleceu como regra para a escrita poética a “clareza, ordem lógica, simplicidade, adequação ao pensamento” (Candido, 2017, p. 46), o que tornava a literatura uma “expressão racional da natureza, para assim manifestar a verdade, buscando, à luz do espírito moderno, uma última encarnação da mimesis aristotélica” (Idem, p. 44-45).

Sendo a literatura uma arte que se manifesta em texto escrito, Candido conta a formação da literatura brasileira pelos escritos dos letrados ilustrados do século XVIII porque eram eles quem poderiam jogar o jogo literário da época aqui no Brasil. Nesse sentido, é observando as obras produzidas por esses letrados e as leituras – e os rompimentos e continuidades decorrentes dela – que foram feitas pelas gerações seguintes de escritores brasileiros que o crítico literário desenha a linha que dá forma à literatura nacional. Com isso, o seu intuito é mostrar como o jogo da literatura se estruturou no Brasil, se tornando uma tradição literária sólida por aqui.

Porém, observo que a solidez que Antonio Candido enxerga nessa tradição se deve muito mais ao esforço que esses escritores fizeram em produzir uma literatura nacional. O crítico não vê nas obras árcades e românticas uma qualidade estética extraordinária para os padrões da literatura ocidental. Candido destaca que, através das Academias – instituições de sociabilidade entre membros das elites dominantes coloniais, nas quais a literatura ocupava um papel de destaque, sobretudo através da leitura coletiva de poemas –, os letrados no Brasil do século XVIII puderam afirmar, de maneira embrionária, o lugar

do escritor e da escrita literária virtualmente separados das posições sociais que esses letrados ocupavam no contexto colonial:

No século XVIII não se podia falar, com referência ao Brasil e mesmo Portugal, num grupo socialmente diferenciado de escritores, dissolvidos como estavam nos agrupamentos dirigentes, administrativos e profissionais. Mas a agremiação e a comemoração eram, precisamente, oportunidade para ressaltar a especificidade virtual do escritor, destacando-o das funções que lhe definiam realmente a posição social: magistrado, funcionário, militar, sacerdote, professor, fazendeiro. Na medida em que o faziam, estabeleciam um critério de identificação social do letrado *como letrado*, não como membro de um destes grupos funcionais, resultando a consequência muito significativa de lançarem, ainda que embrionariamente, as bases para a definição do *status* e do papel do escritor. Em certos casos a agremiação cultural aparecia como verdadeira superação das diferenças de classe, - que ilhavam os homens de então em camadas rigidamente superpostas - igualando gente da mais diversa origem, como na Arcadia Lusitana, o “bem-nascido” Garção, o modesto Diniz, o cabeleireiro Quita. É o esboço de uma *Inteligência* mais ou menos desvinculada da sua origem de classe, que se acentuaria no decorrer do século XIX (Candido, 2017, p. 78, grifos do autor).

O crítico assinala que, a despeito da “qualidade estética inferior dos espíritos nela envolvidos” (Idem, p. 77) e da “subliteratura” (Idem) que era produzida então, as academias fundadas no Brasil desse período foram importantes na criação do sistema literário local, permitindo que a literatura começasse a ocorrer por aqui de maneira orgânica, pela escrita e circulação constante de obras literárias, ao que foi dado continuidade no século seguinte. Aqui reside a importância que Candido atribui aos letrados brasileiros que constituíram a tradição literária daqui, e não numa qualidade extraordinária na literatura que eles produziram.

De fato, Candido não tem problema algum em colocar a literatura brasileira como uma literatura menor frente às literaturas produzidas na Europa. Ao contrário, ele a considera como um ramo da literatura portuguesa, que por sua vez é vista pelo crítico como uma literatura inferior à literatura francesa, italiana, alemã, inglesa, espanhola e russa. Enquanto essas nações foram, para ele, capazes de construir tradições literárias que nelas mesmas oferecem aos leitores cultura e enriquecimento da sensibilidade, fornecendo “o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias” (Candido, 2017, p. 11), essa avaliação é impensável em relação aos leitores portugueses que se limitam à tradição literária de Portugal:

Se isto já é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro?  
*A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem do jardim das Musas...* Os que se nutrem apenas delas são

reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta de senso de proporções (Idem, grifos meus).

Ramo inferior de uma literatura inferior, o início do sistema literário brasileiro é, para Antonio Candido, fruto do esforço de escritores medíocres, cujas obras, contudo, possuem valor e função na formação da literatura no Brasil. Mesmo maus jogadores do jogo da literatura, foram esses letrados que introduziram esse jogo por aqui, e é a partir daí que o autor coloca a necessidade de estudá-los: produtores de uma subliteratura, mas ainda assim a nossa literatura:

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. *Mas é ela, não outra, que nos exprime.* Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, *no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimatação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes,* os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, - dos quais se formaram os nossos (Candido, 2017, p. 11-12, grifos meus).

Notem que reiteradamente o autor afirma a construção do Brasil como um processo histórico ocorrido sob o espectro da cultura ocidental, e não apenas a inserção da literatura brasileira na tradição literária europeia. Em outros termos, o Brasil e sua literatura são pensados por Antonio Candido como sendo compostos apenas pelos enquadramentos culturais e estéticos europeus. Esse é talvez o ponto pela qual a argumentação do autor em *Formação* recebe mais críticas hoje, como discutirei mais adiante.

Ao comentar a literatura produzida no Brasil do século XVIII, chamando a atenção para a homogeneidade estética e ideológica presente nela, o crítico coloca ainda o seguinte:

Por toda a parte, a mesma estilização da rotina cultista<sup>65</sup>, para a glória dos padrões religiosos, morais e políticos superimpostos pela Igreja e a Coroa. Mas é preciso ainda dizer que esta circunstância revela o caráter altamente padronizado com

---

<sup>65</sup> “Cultismo” é um termo literário que, segundo Moisés (2013), designa um dos aspectos da arte barroca, denotando o entendimento de que as coisas precisavam ser conhecidas em sua essência pelo artista, que essa essência era apreensível por conceitos. Nesse caso “(...) a inteligência, a lógica e o raciocínio ocupam o lugar dos sentidos, gerando a concisão e a ordem onde reinava o luxo exuberante de cores e de formas” (Moisés, 2013, p. 54).

que se manifestava na Colônia a cultura intelectual. *Acima da barbárie e da incultura gerais*, os letrados formavam grupos equivalentes pelas funções sociais, nível de instrução, diretrizes mentais e gostos, separando-se da massa na medida em que integravam os quadros dirigentes na política, na administração, na religião. Não espanta, pois, que em todos os exemplos analisados, a literatura apareça como atividade grupal, exprimindo de modo maciçamente convencional os valores dominantes, *tanto mais quanto a ausência de talento literário* entre os seus membros favorecia particularmente a expressão do coletivo, de que não se destacavam *as personalidades de pouco relevo* (Candido, 2017, p. 84, grifos meus).

Escritores medíocres, mas homens cultos numa “terra inculta”, civilizados em meio a “barbárie” geral: como se pode observar nas citações acima, Antonio Candido traça a linha da formação literária brasileira a partir de uma outra linha, a que separa letrados dos iletrados, os homens “cultos” dos “incultos”. Partindo da noção de literatura como arte de manifestação essencialmente escrita, o crítico não considera as produções culturais populares, em larga medida apoiadas na oralidade, na formação do sistema literário brasileiro. É a partir das elites coloniais e, no caso do Romantismo, das elites do Império que Candido conta a história da concretização da literatura como sistema no Brasil, tornando as fazendas literárias dessas elites o ponto do qual descende toda a literatura brasileira. Foram eles os primeiros a “exprimir” os brasileiros enquanto coletividade. Emerge daí uma visão unívoca sobre a nação, um Brasil sintetizado pela literatura produzida por um grupo muito seletivo, composto por pouquíssimos brasileiros.

Como acredito ter ficado claro com o que até aqui discuti do pensamento de Antonio Candido (2017), o estudo desse crítico na obra aqui analisada é atravessado pela ideia de “civilização”, pela noção de que a formação do sistema literário brasileiro foi um processo civilizador no Brasil. No clássico estudo de Norbert Elias (1897 – 1990) sobre o conceito de civilização, lemos que, na França, ele teve suas origens nas ideias de *politesse* e *civilité*, pelas quais a aristocracia francesa buscava se distinguir diante do povo. Foi na segunda metade do século XVIII, nas disputas políticas que se instauraram no contexto da decadência da monarquia francesa, que intelectuais burgueses reformistas defenderam a ideia de civilização no sentido de difusão dos valores da corte para toda a sociedade francesa. Posteriormente, no contexto da expansão colonizadora da França e

de outras nações europeias, “civilização” passou a ser a justificativa ideológica para o domínio colonial de povos de fora da Europa (Elias, 2011)<sup>66</sup>.

A ideia de que a literatura é parte de uma civilização, uma manifestação dos valores e ideias de uma sociedade, teve força entre estudiosos da literatura na primeira metade do século XX, no Ocidente. O caso mais exemplar disso seja talvez o estatuto que a literatura passou a ter nos estudos de *English*<sup>67</sup> nas universidades britânicas nesse período. Segundo Terry Eagleton, nos anos 1930 houve uma mudança radical na perspectiva dos estudos literários na Inglaterra. De passatempo adequado para mulheres e um meio de difundir os valores da aristocracia inglesa com o intuito de controlar as massas, a literatura passou a ser vista por lá como uma espécie de lócus da manutenção da essência da “anglicidade”, do que havia de mais verdadeiramente inglês, sobretudo na forma da linguagem. A língua inglesa da “sociedade comercial”, isto é, pós-industrial foi classificada, então, como banal, supérflua, pobre, estando a verdadeira linguagem inglesa, agora, na tradição literária, que guardava a unidade da Inglaterra pré-industrial, unidade perdida com o avanço do capitalismo<sup>68</sup>:

A linguagem da sociedade comercial era abstrata e anêmica: perdera contato com as raízes vivas da experiência sensorial. Na escrita realmente “inglesa”, porém, a linguagem “representava concretamente” essas experiências: a verdadeira literatura inglesa era verbalmente rica, complexa, sensorial e particular, e os melhores poemas, para exagerarmos um pouco a argumentação, eram aqueles

---

<sup>66</sup> “Em 1798, partindo para o Egito, Napoleão grita para suas tropas: ‘Soldados, estais iniciando uma conquista de consequências incalculáveis para a civilização’. Ao contrário da situação vigente ao ser formado o conceito, a partir de então as nações consideram o *processo* de civilização como terminado em suas sociedades; elas são as transmissoras a outrem de uma civilização existente ou acabada, as porta-estandartes da civilização em marcha. Do processo anterior de civilização nada resta na consciência da sociedade, exceto um vago resíduo. Seus resultados são aceitos simplesmente como expressão de seus próprios talentos mais altos; não interessa o fato e a questão de como, no decorrer dos séculos, o comportamento civilizado se cristalizou. E a consciência de sua própria superioridade, dessa ‘civilização’, passa a servir pelo menos às nações que se tornaram conquistadoras de colônias e, por conseguinte, um tipo de classe superior para grandes segmentos do mundo não europeu, como justificativa de seu domínio, no mesmo grau em que antes os ancestrais do conceito de civilização, politesse e civilité, serviram de justificativa à aristocracia de corte” (Elias, 2011, p. 60-61, grifo do autor).

<sup>67</sup> É por esse termo que os estudos de literatura inglesa são categorizados na Inglaterra segundo Eagleton (2006).

<sup>68</sup> Tratando da França e da literatura e crítica literária francesas, Compagnon (2009) afirma que desde o início do século XIX se propagava, pelos estudos de filologia, a hipótese de que a literatura seria um dos pilares mais nobres que sustentam uma civilização, noção que à época se definia pelo “conjunto orgânico identificado ao espírito de uma nação para o qual a literatura, entre as raízes linguísticas e a folhagem cultural, fornecia o nobre tronco, donde a prolongada eminência dos estudos literários, estrada real em direção à compreensão de uma cultura em sua totalidade” (Compagnon, 2009, p. 22). Sobre a Alemanha e as origens do conceito de *Kultur*, Elias (2011) conta que, no século XVIII, a classe média alemã buscou pela literatura expressar sua autoimagem de superioridade frente à aristocracia alemã, vista pela classe média como fútil, sem erudição e sem formação espiritual. Nesse contexto, os escritores buscavam formar “uma nova língua alemã culta” (Elias, 2011, p. 39), concebendo uma literatura que representava o que de mais sofisticado poderia haver na “esfera do puramente espiritual” (Idem, p. 42).

que, lidos em voz alta, assemelhavam-se ao mastigar de uma maçã. A "saúde" e a "vitalidade" dessa língua era produto de uma civilização "sadia": corporificava uma plenitude criativa que havia sido historicamente perdida; e ler literatura era, portanto, retomar o contato vital com as raízes do nosso próprio ser. A literatura *era*, num certo sentido, uma sociedade orgânica em si mesma: era importante por ser nada menos do que toda uma ideologia social (Eagleton, 2006, p. 55-56 grifo do autor).

Decerto, Antonio Candido não valoriza a literatura brasileira tal qual ele a escreve por ver nela a manutenção de uma essência da brasilidade perdida historicamente, reproduzindo por aqui a forma como o *English* passou a ser valorizado nas universidades inglesas a partir dos anos 1930. Contudo, o caráter civilizatório em *Formação da literatura brasileira* mora na estruturação da tradição literária que o crítico identifica e sobre a qual escreve, colocando as (des)continuidades entre Romantismo e Arcadismo no Brasil e a síntese que as obras literárias produzidas nesse contexto fizeram de todo o país. Sobre isso, Schwarz faz o seguinte comentário:

Voltando atrás, em que consiste então o processo formativo? Usando os termos do autor, trata-se da constituição progressiva de um sistema literário, composto de autores, obras e públicos interligados, idealmente na escala da própria nação, a qual também vai se constituindo no processo. O adensamento da referência mútua, em luta contra a rarefação e as segregações coloniais, era sentido como participação na tarefa de construção cultural da pátria. A dimensão *civilizatória* desse esforço integrador - que busca superar a nossa "inorganicidade", para falar como Caio Prado Jr. - é patente (Schwarz, 1999, p. 53, grifo do autor).

Mais adiante, ainda na mesma página, o autor fala que essa tradição canônica trouxe para a literatura "o conjunto das formas sociais que organizam o território" brasileiro:

Vemos aqui uma das dimensões fortes do processo formativo, que torna literário, ou seja, traz para dentro da imaginação, *o conjunto das formas sociais que organizam o território*. Uma vez interiorizadas pela literatura, estas passam a ser objeto passível de figuração crítica e de discussão (Idem, grifos meus).

Nessa perspectiva, o Brasil é identificado com o Ocidente, e a literatura brasileira como fruto da atuação engajada de letrados no sentido dessa identificação. Mesmo sendo poucos e, em sua maioria, ruins, são por esses escritores que Antonio Candido conta a história de uma literatura que exprime toda uma coletividade nacional. Como vimos, as



manifestações culturais populares entram nessa narrativa como o inverso do esforço civilizatório que árcades e românticos empreenderam por aqui.

A obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido (2017), foi seminal nos estudos literários brasileiros ao longo da segunda metade do século XX. Contudo, sobretudo a partir dos anos 1990, o pensamento do crítico literário desenvolvido neste livro teve seus pressupostos e sua hegemonia questionados no Brasil. Segundo Pontes Jr. (2014) e Souza (1998), isso decorreu em grande parte do impacto dos Estudos Culturais britânicos nas discussões literárias brasileiras, ao menos nas discussões literárias que ocorreram nas universidades.

Do meu ponto de vista, tal impacto se explica a partir das análises de Stuart Hall (1932 – 2014) sobre os paradigmas que, segundo esse intelectual, possibilitaram o desenvolvimento dos Estudos Culturais na Grã-Bretanha. De fato, Hall (2013) fala em dois paradigmas ou ênfases recorrentes nessa vertente de pensamento: a) um seria o paradigma estruturalista e seu princípio de que não há experiência humana que não seja mediada “dentro e através de categorias, classificações e quadros de referência da cultura”, isto é, pela linguagem (Hall, 2013, p. 161); b) o outro, por sua vez, seria o paradigma culturalista o qual, criticando a noção que concebe cultura como um aspecto residual do material, isto é, das relações sociais concretas entre as pessoas, propôs pensá-la como algo que flui nessas relações, sendo calcado na experiência ordinária, nas práticas e relações sociais que compõem essa experiência.

Este último paradigma, segundo Stuart Hall, foi o que se tornou dominante nos Estudos Culturais. Ele decorreu de um debate intelectual no pensamento marxista britânico ocorrido a partir de meados dos anos 1950. O centro desse debate foi o rompimento que estudiosos como Richard Hoggart (1918 – 2014), Raymond Williams (1921 – 1988) e E.P. Thompson (1924 – 1993) fizeram com a noção de base/superestrutura presente nas ideias de Karl Marx (1818 – 1883), em *A ideologia alemã* (1932). Partindo do pensamento de Raymond Williams como exemplo, Hall (2013) chama a atenção para o fato de nele cultura não significar um somatório de grandes obras produzidas por intelectuais e artistas notáveis, mas sim “apenas uma forma especial de processo social geral: o dar e tomar significados e o lento desenvolvimento dos significados comuns” (Idem, p. 147); ou como uma entre outras práticas sociais, sem nada ter de especial em si mesma. Comentando a discussão que Raymond Williams faz sobre esse tema em sua obra *The Long Revolution* (1965), Stuart Hall coloca o seguinte:

A concepção de cultura é, em si mesma, socializada e democratizada. Não consiste mais na soma de o "melhor que foi pensado e dito", considerado como os ápices de uma civilização plenamente realizada - aquele ideal de perfeição para o qual, num sentido antigo, todos aspiravam. Mesmo a "arte" - designada anteriormente como uma posição de privilégio, uma pedra-de-toque dos mais altos valores da civilização - é agora redefinida como apenas uma forma especial do processo social geral: o dar e tomar significados e o lento desenvolvimento dos significados comuns; isto é, uma cultura comum: a "cultura" neste sentido especial, "é ordinária" (tomando emprestado uma das primeiras tentativas de Williams de tornar sua posição básica mais acessível). Se as descrições mais sublimes e refinadas das obras literárias também fazem "parte do processo geral que cria convenções e instituições, pelas quais os significados a que se atribui valor na comunidade são compartilhados e ativados", então não existe nenhum modo pelo qual esse processo pode ser desvinculado, distinguido ou isolado de outras práticas que formam o processo histórico (Hall, 2013, p. 147-148).

Nesta citação, se percebe o sentido pelo qual a cultura/a arte foi pensada: se a arte é um processo social pelo qual algo adquire valor; e se esse processo é apenas um entre muitos outros processos sociais pelos quais significados são atribuídos às coisas, então não faz sentido falar em autonomia da arte, como Flaubert e Baudelaire postularam. Tampouco faz sentido hierarquizar produções culturais e artísticas, posto que tal hierarquização não se explica pela arte, por uma qualidade intrínseca que possa estar na obra de arte, mas por contextos sociais que definem seu valor. Esse ponto de vista vai no sentido contrário ao ideal de civilização pelo qual a literatura, como colocado anteriormente, foi vista pela intelectualidade britânica da primeira metade do século XX. O *English* não é aqui o guardião de uma essência da língua e da cultura inglesas. É uma entre outras práticas culturais, sem valor distintivo.

Hall (2013) observa que a noção de "experiência" é central no paradigma culturalista, posto que as relações sociais e as produções culturais são pensadas, nessa abordagem, em termos de como elas são vividas, experienciadas na prática. Esse pensamento me parece fundamental em parte das críticas que a *Formação* (Candido, 2017) passou a receber a partir dos anos 1990, principalmente no que se refere ao recorte que esse autor faz entre letrados e iletrados para contar a história da literatura brasileira.

Essas críticas buscam redefinir a literatura para incluir na história da literatura do Brasil pessoas e grupos que, pelo recorte adotado por Candido, não fariam parte dessa história. Nesse entendimento, a literatura brasileira não é parte de um processo civilizatório efetuado por uma elite letrada e nem a continuação de uma tradição europeia, mas uma arte que emerge, por textos escritos ou não escritos, das mais diversas práticas

culturais e dos mais diversos agentes que existem no Brasil. Exemplo desse tipo de crítica direta às ideias de Antonio Candido são os estudos do poeta e professor universitário Edimilson de Almeida Pereira (1963) sobre literaturas de autoria negra brasileira.

### **2.3. Edimilson de Almeida Pereira: nação, literatura e o traçado afrodiaspórico na literatura brasileira**

Acompanhando o pensamento de Edimilson de Almeida Pereira, pude perceber que esse intelectual pensa literatura no Brasil a partir de um olhar crítico ao prisma de Antonio Candido (2017), basicamente em três pontos: 1) a literatura como prática cultural de matriz europeia; 2) a literatura como manifestação artística em texto escrito; 3) o texto literário como autônomo diante da realidade social. Os dois primeiros pontos do pensamento de Candido, acredito, ficaram claros no que foi exposto sobre suas ideias até aqui nesta tese. Sobre a autonomia do texto literário, contudo, cabe ressaltar a adesão de Candido às regras da arte literária tal qual elas foram postuladas na literatura francesa do século XIX, como vimos no capítulo anterior. Nas palavras do próprio Antonio Candido:

Uma obra é realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são matéria-prima do ato criador. *A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz.* (...) Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenções das imagens; *do jogo de elementos expressivos*, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários (Candido, 2017, p. 35, grifos meus).

Uma das razões pelas quais Antonio Candido considera a tradição literária brasileira como sendo menor foi justamente o engajamento político que marcou a trajetória dessa literatura, muito atrelada ao nacionalismo<sup>69</sup>. É como se o crítico estivesse dizendo que a literatura brasileira se torna melhor quanto menos brasileira ela for ou, em outras palavras, quanto menos escritoras e escritores brasileiros atrelarem as suas

---

<sup>69</sup> Sobre como Antonio Candido entendia o nacionalismo na formação da literatura brasileira, Schwarz (1999) faz a seguinte consideração: “O nacionalismo literário é entendido como força e finalidade efetiva, a que no entanto o crítico [Antonio Candido], sendo aliás internacionalista convicto, não adere. Este lhe reconhece produtividade até certo momento, a dimensão de progresso relativo, o que não impede de lhe notar e objetar também as funções de encobrimento ideológico, de imposição de padrões de classe, *além da indiferença à qualidade estética*, ‘defeitos’ assinalados com uma ironia peculiar, que é ela mesma um achado literário, a condensação feliz de um prisma estético-político substantivo” (p. 18-19, grifos meus).

composições literárias a questões políticas nacionais. O valor da literatura está aqui em sua forma e em sua capacidade de referir-se a si mesma.

As ideias de Edimilson de Almeida Pereira, em contrapartida, se desenvolvem em outra direção: para ele, a literatura não se restringe nem ao texto escrito, nem à matriz cultural europeia. Tampouco se trata necessariamente de uma textualidade autorreferente, posto que, para o poeta, há literaturas no Brasil que são produzidas na e a partir das condições sociais de discriminação que atravessaram e atravessam o escritor e o grupo social ao qual ele pertence. Nesse sentido, ele trata da estética literária da escrita negra brasileira colocando-a como um desdobramento da vida do eu enunciator negro, das negações que ele vive no cotidiano de uma sociedade racista e do que ele produz como resistência e afirmação do seu próprio valor e do valor dos seus.

Não é que nessa perspectiva não se perceba autonomia alguma para a literatura. O caso em Edimilson de Almeida Pereira, a meu juízo, é que a centralidade da forma na composição literária em seu pensamento pode e deve estar confrontada com imperativos éticos, isto é, com o posicionamento do autor ou da autora brasileira frente à realidade social do país. Vou analisar agora os pontos que me parecem fundamentais para entendermos melhor as ideias desse poeta e professor.

Perpassa todo pensamento desse autor sobre escrita literária no Brasil um engajamento no sentido de essa escrita não ser vista apenas pelas lentes da matriz europeia. Em outras palavras, Pereira (2022) não entende como dado que a literatura tenha sido uma invenção localizada, cujos paradigmas são igualmente localizados. Tampouco que a tradição literária brasileira só possa ser entendida a partir dos letrados brasileiros que conscientemente buscaram inserir o Brasil nessa invenção.

Para o poeta, pensar as literaturas produzidas aqui apenas por esse viés significa o mesmo que contar a história da literatura nacional a partir do que ele chama de “ideia fixa” da intelectualidade brasileira: o “modelo *contraste/síntese*” (Pereira, 2022, p. 21). Edimilson entende que esse tem sido o modelo que tradicionalmente estruturam as interpretações do Brasil como as de Gilberto Freyre (1900 – 1987): pensar o Brasil e a brasilidade como fruto do encontro de várias culturas e etnias, enfatizando, contudo, a matriz cultural europeia em detrimento das matrizes indígena e afrodiaspórica. Ele ressalta que o resultado disso é que a inteligência brasileira, em busca da síntese-Brasil

abstraída dos contrastes sociais brasileiros, dilui numa unidade nacional fictícia as discriminações e violências que constituíram e constituem o país<sup>70</sup>.

Por conseguinte, o poeta coloca:

Apesar da predominância da perspectiva *contraste/síntese* que se consolidou política, cultural e esteticamente, a partir de um olhar eurocêntrico ou de brasileiros em posição social privilegiada, levanta-se a questão sobre as perspectivas dos indígenas e dos africanos e afrodescendentes que têm sido negligenciadas como elementos também instituintes da sociedade brasileira. (...) que modelo, além do *contraste/síntese*, as comunidades da diáspora negra poderiam gerar se, ao chegarem às terras brasileiras, mal avistavam a paisagem, por estarem confinadas nos porões dos navios do tráfico? E se, quando avistavam alguma paisagem, ela poderia ser o cemitério dos negros novos, no Rio de Janeiro, onde eram sepultados sem os devidos ritos os parceiros e as parceiras de viagem? (Pereira, 2022, p. 23-24, grifos do autor).

A pergunta que o poeta faz na citação acima não é retórica: de fato, suas ideias caminham sempre na direção de identificar linhas afrodiaspóricas de pensamento sobre o Brasil, isto é, olhares sobre a nação que se desenvolvem por outros modelos que não o “*contraste/síntese*”, e por agentes cujas perspectivas não foram levadas em conta nas narrativas oficiais. Nesse mesmo movimento crítico, Pereira coloca também a questão de quais “modalidades discursivas que os africanos e os afrodescendentes” (Pereira, 2022, p. 24) construíram no Brasil a partir da diáspora. Com isso, o autor inclui a literatura no debate sobre a nação e suas questões sociais, posto que, identificando a tradição literária brasileira com o modelo do “*contraste/síntese*”<sup>71</sup>, ele busca novas maneiras de pensar literatura brasileira, a partir das elaborações discursivas e estéticas de grupos afrodiaspóricos e não limitados às regras da literatura elaboradas na Europa.

---

<sup>70</sup> “Tome-se como exemplo uma das linhas de abordagem da sociedade brasileira elaborada por Gilberto Freyre, para quem ‘o Brasil é isto: combinação, fusão, mistura’ ou, de outro modo, um ‘cadinho cultural’ no qual as mais variadas formas de violência e desigualdade são, em tese, amenizadas e diluídas. Embora as relações concretas revelem o conflito sob o manto aparente da harmonia social do país, não raro o argumento da síntese foi evocado para fundamentar os argumentos de diferentes teóricos” (Pereira, 2022, p. 21). Sabemos que as ideias de Gilberto Freyre recebem há muito esse tipo de crítica elaborada aqui por Edmilson de Almeida Pereira. Porém, chamo a atenção para o fato de o poeta utilizar Freyre em sua argumentação apenas como exemplo mais notório do que, para ele, caracteriza todo o pensamento dos tradicionais “intérpretes do Brasil”: o caráter conciliatório no tratamento dos conflitos que atravessam o país. Como se verá logo a seguir, o autor estende essa característica englobando nela a tradição literária brasileira.

<sup>71</sup> “Em termos literários, essa perspectiva viabilizou um repertório ficcional no qual se destacam personagens que se nutrem da lógica *contraste/síntese*. Consideremos, apenas como citação, a seguinte galeria de personagens que encenam a partir do desencontro um encontro permeado de tensões: Martim/português e Iracema/índigena, em *Iracema* (1865), de José de Alencar; Rita Baiana/mestiça brasileira e Firmo/branco português, em *O cortiço* (1890), de Aloísio Azevedo; Gabriela/brasileira e Nacib/árabe, em *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado” (Idem, idem, p. 22-23).

De fato, fica claro na discussão de Pereira o atrelamento da literatura brasileira à discussão sobre a história do Brasil, seus silenciamentos e a identidade de uma nação apaziguada sob o selo da cultura ocidental. O poeta considera o cânone literário como uma força que atua “sobre o nosso modo de pensar, sobre as estruturas curriculares e sobre as linhas de publicação de editoras” (Idem, p. 25); e também como um “mecanismo que sintetiza as vertentes de criação, orienta os procedimentos de interpretação e estabelece modelos de identidade cultural” (Idem), fomentando a identificação dos brasileiros com uma imagem unívoca e, portanto, silenciadora da diferença. A partir disso, ele coloca o seu interesse por campos literários que se constituíram no Brasil fora da tradição literária, dos quais ele traça as linhas de um “cânone de ruptura” (Idem, p. 26), um cânone cujos princípios de formação “sejam articulados para realçar a diversidade de matrizes culturais” (Idem).

Por conseguinte, o autor identifica práticas culturais no Brasil de matriz africana e suas linguagens (orais e/ou escritas) com esse “cânone de ruptura”, visando contar as formações de outras literaturas, consideradas por Pereira como literaturas excluídas da literatura cuja história Antonio Candido contou em *Formação*. Dessa forma, Edimilson de Almeida Pereira coloca como necessidade não somente a inclusão da autoria negra na história da literatura brasileira, mas também a inclusão de novas linguagens, de novas maneiras de entender uma composição como literatura, uma linguagem cujas formas estéticas remetem à África e não à Europa. As práticas culturais desenvolvidas por afrodescendentes brasileiros e brasileiras são entendidas por ele como linguagens construídas a partir do horror, da condição de exílio que constitui a descendência africana no Brasil. E essas linguagens precisam ser levadas em conta como literárias porque a literatura brasileira e suas sínteses não as contempla, não serve para as suas narrativas, advindo daí o rompimento que elas causam em relação ao cânone literário brasileiro.

Sob esse ponto de vista, a autonomia do texto literário, sua legitimidade como um tipo de escrita que se refere a si mesma entra em choque com um imperativo ético e político que Pereira coloca não só para a autoria negra brasileira, mas para toda autoria brasileira: o enfrentamento, pela literatura, dos problemas sociais que constituem o Brasil:

(...) o ofício do escritor de transformar a realidade em literatura não se desvencilha de um olhar ético capaz de nos fazer entender que sem um enfrentamento dos nossos gestos mais atrozes – com a intenção de solucionar as injustiças produzidas por eles – nenhum de nossos gestos de gentileza terá um sentido social pleno (Idem, idem, p. 29).

A literatura, em Edimilson de Almeida Pereira, não é apenas um jogo de criação ficcional, mas uma prática cultural que se orienta pelo enfrentamento de problemas da realidade extraliterária. Esse aspecto do pensamento do poeta se expressa com mais clareza nas categorias que ele usa para falar sobre a diferença entre a tradição literária brasileira e o “cânone de ruptura”: se o primeiro segue um viés “lúdico-barroco”, o segundo segue o viés “crítico-maneirista”<sup>72</sup>.

Por “lúdico-barroco” Edimilson compreende a manutenção da dicotomia “*contraste/síntese*” pela literatura canônica brasileira, a qual opera na escrita literária pelo jogo que busca a superação de contrastes, encontrando maneiras de eufemizar a contradição. Em contrapartida, o professor identifica as literaturas que rompem com a tradição literária brasileira com o Maneirismo, em detrimento do Barroco, por ver naquele uma incorporação das contradições da realidade e dos seus enigmas sem, contudo, resolvê-los, mas construindo a própria linguagem literária como enigma. Embora essas duas estéticas – Barroco e Maneirismo – produzam sentido através do paradoxo, Pereira situa o “cânone de ruptura” com o segundo justificando-o pelo seu caráter menos lúdico, por se tratar menos de um jogo e mais de uma confrontação direta com a complexidade do real:

Se a produção de sentido através do paradoxo estabelece uma íntima relação entre o Barroco e o Maneirismo, há que se ressaltar que no segundo o sentido decorrente da *discordia concors* não se instaura como mero jogo, mas como cerne

---

<sup>72</sup> Essas categorias se referem a dois termos literários específicos, a saber: Barroco e Maneirismo. Segundo Moisés (2013), ambos se referem a correntes artísticas e literárias da Europa do século XVII. Embora coetâneas e semelhantes no que se refere à oposição ao classicismo do Renascimento e também ao tema das contradições e paradoxos que constituem a realidade, elas se diferem na proposta de cada uma ante o paradoxo: o Barroco, no seu movimento de buscar uma unidade entre a cultura medieval católica e a influência da cultura greco-romana da Antiguidade colocada pelos renascentistas, propõe uma linguagem que dê conta de resolver as polaridades, sintetizando-as numa imagem unívoca. Isso, por sua vez, desemboca nas seguintes características formais da corrente barroca: “o jogo claro-escuro, da luz e sombra, a assimetria, o contraste, a abundância de pormenores, o retorcido da sintaxe, as inversões desconcertantes e cerebrinas, o rebuscamento das metáforas, a euforia dos sentidos (...) a recusa do vocabulário ‘fácil’, popular, o aristocratismo, o amaneiramento” (Moisés, 2013, p. 54). Em contrapartida, o Maneirismo consistiu numa tendência estética de oposição tanto ao Renascimento quanto à cultura medieval católica, sendo sua própria essência a constante tensão entre esses polos. Não há, portanto, no Maneirismo a tentativa de conciliação das contradições, mas a permanência delas, desembocando numa forma estética que denuncia ambiguidades “‘pelo acúmulo de comparações, metáforas, conceitos, antíteses, trocadilhos e *jeux d’esprit* de todos os tipos’ denotando a ‘falta de senso de proporção, unidade e ordem’, ‘a mistura do real e do irreal, a predileção pelos contrastes marcantes e pelas contradições insolúveis, e o gosto pelo difícil e paradoxal’ (...)” (Idem, p. 282). Como se lerá nas páginas subseqüentes, ao categorizar as literaturas brasileiras não canônicas como sendo crítico-maneiristas, Edimilson de Almeida Pereira aponta para uma perspectiva não conciliatória, mas de tensão com a literatura dominante no Brasil.

do próprio Maneirismo. Embora o jogo maneirista se revele como uma qualidade “alegre, agitada, ou um trejeito atormentado”, não há como negligenciar a preocupação do sujeito com os impasses que suscitam tanto as resoluções vigorosas para os dilemas como o risco de ruptura da própria noção de significado do mundo (Idem, idem, p. 53).

O “cânone de ruptura” que o autor propõe para pensar a literatura brasileira é crítico porque se constrói se posicionando frente a questões sociais brasileiras; mas também é maneirista porque ele não busca resolver essas questões numa noção de identidade brasileira que apaga, por sua homogeneidade, as contradições, os conflitos e a diversidade de matrizes culturais que compõem o Brasil. Pelo contrário, no pensamento desse poeta, o maneirismo da escrita negra brasileira, e de toda a escrita que rompe com a lógica canônica, consiste no fato de ela apontar para a pluralidade, para uma ideia de nação nunca definitiva, mas sempre em constante reformulação. Um “Brasil-enigma” (Idem, p. 52), para usar os termos do autor.

Importante notar que o poeta não defende o viés “crítico-maneirista” como substituto do “lúdico-barroco” com o qual ele identifica a tradição literária brasileira. Ele coloca o primeiro como suplemento do segundo<sup>73</sup>. Dizendo de maneira mais clara, para Pereira, literaturas como as de autoria negra formam no Brasil uma literatura que se contrapõe à tradição de matriz europeia ao abordarem a sociedade brasileira sinalizando a “cotidianidade da tensão” (Idem) que a compõe, servindo, assim, de “eixo para analisarmos as relações sociais, de modo geral, e as relações entre literatura e realidade no Brasil contemporâneo, de modo particular” (Idem). Ou seja, o “cânone de ruptura” coexiste com a tradição literária, desafiando sua hegemonia ao produzir literatura por seus próprios caminhos. Nas palavras do próprio Edmilson de Almeida Pereira, a literatura negro-brasileira se constitui contra o eurocentrismo em constante tensão com “o corpus da literatura nacional brasileira” (Idem, p. 59).

Logo, a literatura da qual o autor está falando aqui não se define pela autorreferência, mas pelo confronto com duas realidades: os problemas sociais do Brasil, que devem ser enfrentados pela escrita literária; e o cânone literário brasileiro, ao qual o “cânone de ruptura” deve se opor. Então, o jogo literário da autoria que rompe com o

---

<sup>73</sup> “Quando se trata de abordar as teias da cultura brasileira, é pertinente afirmar que a lógica contraste/síntese permanece válida e significativa. Contudo, a complexidade dessa teia – derivada, sobretudo, da emergência de outros fios, até então marginalizados em sua constituição – confere ao viés crítico-maneirista um sentido suplementar” (Pereira, 2022, p. 54).



modelo eurocêntrico não é jogado num universo particular cujas regras lhe conferem total autonomia em relação à realidade. Em Edimilson de Almeida Pereira, a autonomia da literatura ocorre em paralelo ao compromisso com a escuta dos grupos marginalizados ao longo da história do Brasil, em especial os grupos afrodiáspóricos, tema central de suas pesquisas. O poeta e professor propõe, dessa maneira, olhar a criatividade dos agentes pertencentes a coletividades oprimidas, as quais criaram suas próprias formas de expressão e de significação do mundo e, sobretudo, do Brasil; e que se reconheça essas expressões e significados como uma tradição literária própria<sup>74</sup>:

(...) a imposição da ordem europeia estimulou e simulou certos processos de interação (como a cristianização de negros e indígenas através da catequese), mas foi forçada a abrir frestas para negociações pelas ações contestatórias dos sujeitos colonizados. Revoltas contra a lógica escravista e antropofagias de fenômenos culturais europeus são alguns dos mecanismos que revelam um mundo colonial marcado por conflitos, muitos dos quais adquiriram novas configurações nas sociedades americanas pós-coloniais, como as tensões geradas pelas diferenças étnicas ou a injustiça da distribuição de riquezas (Pereira, 2023, p. 56).

É nesse contexto passado e presente que Pereira pensa a construção de manifestações estéticas de matrizes afrodiáspóricas, manifestações que seguem linhas próprias e cujos sentidos e significados foram formados em contextos específicos, os quais precisam ser conhecidos para que se compreenda o valor literário de práticas culturais negras populares no Brasil.

Decorre muito daí o fato de o poeta e pesquisador, ao falar de literatura negra no Brasil, não circunscrevê-la às autorias negras canônicas ou que seguiram e seguem o modelo canônico, antes englobando sob a alcunha de literatura as “textualidades” (Pereira, 2023) que o autor enxerga em práticas culturais populares e de matrizes africanas. Entre essas práticas, o autor destaca os cantos do Congado, destaque que me parece ser fruto de uma escolha deliberada. Penso isso porque o Congado, de acordo com Tinhorão (2016), é uma tradição negra popular de caráter religioso ligado à memória do “Reino do Congo”, uma tradição inventada como parte das estratégias de expansão

---

<sup>74</sup> Importante assinalar que o autor relativiza a ideia de autonomia inclusive para as literaturas canônicas de países colonizados, colocando que a própria interferência do modelo europeu prejudica essa autonomia da escrita literária, deturpando a maneira como escritores leem a sua própria sociedade: “(...) é indispensável levar em conta os modos como os autores das áreas colonizadas enfrentam a questão dos fusionismos e das contradições culturais, utilizando lentes ideológicas importadas ou geradas in loco, sendo que estas se debatem entre a autonomia e a reelaboração dos aportes vindos do exterior” (Pereira, 2023, p. 55).

marítima de Portugal no século XV<sup>75</sup>. Escravizados da região do rio Congo ou Zaire levados a Portugal e ao Brasil construíram, ainda segundo José Ramos Tinhorão, uma tradição festiva e religiosa de coroação do “rei do Congo” nos dois lados do Atlântico<sup>76</sup>. Ao partir dessa tradição para falar de literatura afrodiaspórica, Edimilson de Almeida Pereira parte justamente de onde Antonio Candido, como vimos, via uma “incultura geral” cercando os letrados que formaram a literatura no Brasil. E de uma tradição oral, não letrada.

E aqui ocorre um movimento que considero central na argumentação do poeta: a expansão do conceito de literatura, identificando-a com práticas culturais de tradição oral, e não textual. Os cantos do Congado são, assim, vistos não só como práticas culturais de caráter festivo, mas também como produtoras de textos que revelam os sentidos e significados que uma coletividade específica confere à vida, ao mesmo tempo em que revelam também a criatividade da pessoa que entoa os cantos, cuja ação não reflete de maneira mecanicista a cultura do grupo do qual esse agente faz parte<sup>77</sup>. Pereira coloca a vocalização como marca universal de toda oralidade da qual surgem variedades estéticas locais, e onde a criação individual ocorre, numa produção textual pela oralidade:

É importante apreender a vocalização como universal que adquire cores locais, pois é a partir do teatro de identidades e alteridades que se configura a expectativa de construir diálogos entre as várias poéticas da voz. (...) no interior do mesmo grupo, o universal da vocalização sofre interpretações-previsíveis colocadas à disposição da maioria dos sujeitos e interpretações-criadoras geradas pela performance que explicitam procedimentos de estilo pessoal e intransferível. Trata-se do universal filtrado psicologicamente, demonstrando a maneira complexa como as forças do talento individual são entrelaçadas ao maior ou menor interesse do sujeito, que, em certo momento, é convocado a exhibir a sua

---

<sup>75</sup> A criação do festejo em memória ao “Reino do Congo” foi uma forma que a coroa portuguesa inventou para negociar aliança com povos de uma parte de África não islamizada, num período em que a forte presença muçulmana no Mediterrâneo atrapalhava o projeto de expansão colonial português. Ver Tinhorão (2016)

<sup>76</sup> José Ramos Tinhorão diferencia as tradições negras de festejo do “rei do Congo” portuguesa e brasileira, dizendo que no primeiro se tratava de uma tradição mais circunscrita aos africanos cristãos das confrarias das igrejas de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, enquanto no Brasil “a tendência desde fins dos seiscentos foi a transformação da memória africana em Reinados do Congo, à base de cantos e danças” (Tinhorão, 2016, p. 195). O autor diz ainda que esses cantos e danças ocuparam por aqui desde muito cedo as ruas, os espaços públicos, no que eles foram transformados “em manifestações folclóricas sob os nomes congos, congados ou congadas – resíduo de memórias de um imaginado Reinado do Congo -, essas distantes lembranças africanas fizeram entre os negros brasileiros uma série de variantes locais, sob a forma de cortejos, danças e folguedos” (Idem, idem, p. 200).

<sup>77</sup> “A ocasião é propícia para insistir na ampliação do conceito de literatura (reiterado, sobretudo, pelas instituições de ensino, que a definem como textualidade gravada no código escrito) e investir na crítica ao reducionismo que leva a crer numa uniformidade de todas as produções sustentadas pela oralidade. Nesse caso, acreditamos, confunde-se o recurso da vocalização – esta, sim, marca de todas as oralidades – com as diversas práticas de tecelagem do texto que se desdobram a partir dos fios da vocalização” (Pereira, 2023, p. 46).

poética diante do grupo. Aí, no particular, habita o *poietés*, que conhece e ultrapassa os modelos recebidos da tradição, mostrando que ela própria é articulada a partir de elementos portadores do movimento e da transformação (Pereira, 2023, p. 46-47).

Por *poietés* aqui o autor se refere a quem entoia os cantos do Congado e de outras práticas culturais de matrizes africanas, como o Jongo, os Vissungos e os orikis do candomblé<sup>78</sup>. Importante observar que esse termo – *poietés* – vem do grego antigo *poiesis*, que significa “fazer, criar alguma coisa” (Moisés, 2013, p. 369). Desses termos derivam as palavras “poeta” e “poesia”, respectivamente. Ao utilizar a palavra *poietés*, não é tanto ao sentido moderno de poeta e poesia que Edimilson de Almeida Pereira se refere aqui, mas, sim, ao sentido antigo de fazedura, criação, quando não havia a distinção entre arte e artesanato a qual discuti no capítulo anterior a partir das considerações de Ingold (2022). Dessa forma, o autor acentua o caráter prático, calcado na experiência cotidiana, do fazer literário afrodiaspórico que ele conta e defende como sendo uma literatura construída pela oralidade e em contextos sociais distintos.

Trata-se, portanto, de uma literatura que emerge da experiência, mas não de maneira espontânea. Ao contrário, o autor enfatiza o aspecto pedagógico das festas do Congado e das práticas culturais populares em geral, colocando-as como espaços de ensino e aprendizagem que atendem a demandas particulares, não contempladas pelo sistema escolar oficial. Este sistema Pereira (2023) identifica pela expressão “pedagogia da instituição” (p. 58) com a qual o autor se refere à educação homogeneizadora que opera na “escola do governo” (Idem), enquanto, em contrapartida, na educação das festas do Congado ocorre a “pedagogia da experiência” (Idem), que opera nas ruas, nos movimentos coletivos da “escola da vida” (Idem). Com isso o autor marca a literatura afrodiaspórica da qual trata em suas pesquisas como um tipo de literatura não somente específica em suas formas estéticas, mas também em sua formação, que se desenrola em contextos de discriminação e resistência.

---

<sup>78</sup> Segundo Nei Lopes, o Jongo é uma tradição de dança religiosa e de cunho iniciático, cujos cantos são chamados de “pontos” (assim como ocorre na umbanda) sendo compostos por metáforas “de sentido enigmático ou em linguagem cifrada” (Lopes, 2004, p. 365). Essa tradição de matriz africana é comum sobretudo nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Sobre o Vissungo, o mesmo autor o define como cantos “de trabalho dos negros benguelas de Minas Gerais” (Idem, p. 676), enquanto o oriki é definido como um tipo de cântico de louvor oriundo da tradição iorubá, “composto para ressaltar atributos e realizações de um orixá, um indivíduo, uma família ou uma cidade” (Idem, p. 499). Importante observar que Edimilson de Almeida Pereira distingue Congado, Jongo e Vissungo do oriki, colocando este último como uma prática cultural com menos interferências da influência europeia em relação aos três primeiros, mais marcados pelo sincretismo. Ver Pereira, 2023, p. 71.

Sendo assim, no pensamento desse autor, a literatura brasileira canônica e a literatura afrodiaspórica pertencem a escolas diferentes. Por isso, para o devido reconhecimento desta última, não se pode utilizar os critérios da primeira, mas sim os paradigmas criados por sujeitos que constroem suas próprias maneiras de existir e fazer arte em meio a uma sociedade cujos poderes dominantes negam essa existência e essa arte<sup>79</sup>. Consequentemente, destes últimos se formou uma “literatura silenciosa” (Pereira, 2023, p. 47), uma literatura feita na prática oral desde os tempos coloniais, independente das instituições oficiais do Brasil e da “literatura legitimada” (Idem, idem) da tradição canônica brasileira. Essa literatura que se constrói sob os silenciamentos oficiais mostra, para o autor, que o fazer literário não se limita nem ao texto escrito e tampouco à tradição literária inventada no Ocidente:

A questão não consiste apenas em inserir a diferença da literatura silenciosa no interior da literatura legitimada, integrando-a como parte daquela identidade, espelhada nos modelos lírico e épico predominantes na cultura ocidental. *Trata-se, muito mais, de indagar se os paradigmas da lírica e da épica ocidentais esgotam todas as possibilidades de vivência e expressão do lirismo e do épico*. É válido interrogar se o universal lírico de prospecção da individualidade se realiza da mesma maneira nos cantares medievais de Guillaume de Poitiers<sup>80</sup> e nos haicais de Bashô<sup>81</sup>, e se o universal épico de projeção da heroicidade segue os mesmos riscos na *Chanson de Roland*<sup>82</sup> e nos cordéis dos poetas-cantadores do Nordeste brasileiro (Pereira, 2023, p. 47, grifos meus)

“Lírica” e “épica” são termos literários cunhados por séculos de discussões estéticas entre críticos e filósofos do Ocidente (Moisés, 2013). Ao sugerir que essas categorias podem não se confundir com o que o “lirismo” e o “épico” significam de fato, o que Edimilson de Almeida Pereira está sugerindo, do meu ponto de vista, é que há literatura para além do que foi estabelecido como tal pela cultura ocidental. É como se o professor e poeta estivesse aqui dizendo que há literatura em toda parte, mas que o

---

<sup>79</sup> “Se considerarmos, por exemplo, a lírica de Petrarca e Camões ou a épica de Homero e Ovídio como paradigmas de cânone literário – ainda que esses modelos sejam abrangentes e legitimados –, é certo que a partir deles teremos escassos argumentos para apreender como literatura as narrativas e os cantopoemas produzidos pelos devotos do Congado, Candomblé, Umbanda, Jongo, Folias de Reis ou de inúmeros rituais ligados ao trabalho na agricultura e na mineração” (Pereira, 2023, p. 47).

<sup>80</sup> Segundo Lopes (2006), Guillaume de Poitiers (1071 – 1126) foi um nobre e poeta criador dos padrões da poesia medieval europeia, a partir da região da Provença, parte do que hoje se conhece como França.

<sup>81</sup> Segundo Massaud Moisés, “haikai” é uma forma poética de origem japonesa que existe desde pelo menos o século XV, que consiste basicamente em “concentrar em reduzido espaço um pensamento poético e/ou filosófico, geralmente inspirado nas mudanças que o ciclo das estações provoca no mundo concreto” (Moisés, 2013, p. 221). Ainda segundo esse autor, Matsuo Bashô (1644 – 1694) foi o poeta responsável pela invenção do haikai com as características pelas quais esse tipo de poema é conhecido até hoje.

<sup>82</sup> *Chanson de Roland* ou Canção de Rolando é um poema épico francês do século XII segundo Moisés (2013).

literário se manifesta por diversas linhas de tradição cujas referências são distintas das do cânone ocidental.

Com efeito, a linha que esse autor traça para falar da literatura negra no Brasil parte dos cantos de devotos de religiões de matrizes africanas. Esses devotos recebem a categorização de *poietés*, marcando assim a autoria presente nos cantos, a criatividade que os caracteriza e as experiências individuais e coletivas que os compõem. Esses cantos são chamados pelo pesquisador pelo termo “cantopoemas”, os quais revelam não só o eu enunciador negro, mas uma tradição estética de matriz “banto-católica” que acontece no Brasil desde os tempos coloniais (Pereira, 2022; Idem, 2023). Essa tradição literária foi construída a partir da oralidade, vista pelo autor como dado universal. Sua formação se deu e se dá em práticas culturais que envolvem festas, rituais religiosos e ocupação de espaços públicos como a rua, na “escola da vida”, na experiência. Suas formas estéticas estão sempre em fricção com a realidade concreta.

Portanto, a despeito de o autor marcar insistentemente as diferenças entre a literatura afrodiaspórica brasileira e o cânone literário brasileiro, Pereira se preocupa em apontar naquela as manifestações da autoria, de uma tradição estética e a existência de uma formação. Tudo que Antonio Candido fala a respeito da literatura construída por letrados brasileiros a partir de fins do século XVIII, Edimilson de Almeida Pereira aponta na literatura do “cânone de ruptura”, cuja linha ele traça a partir dos iletrados, da cultura oral popular, desenvolvidas a partir de matrizes culturais distintas das que professavam os poetas árcades brasileiros. E o poeta o faz expandindo o conceito de literatura, ao mesmo tempo em que relativiza a centralidade dos paradigmas do Ocidente nas discussões literárias. A estética literária “banto-católica” da qual Pereira fala tem uma história e paradigmas singulares. Seu valor, contudo, deve ser universalmente reconhecido, tal qual ocorre com as literaturas canônicas.

Para falar do pensamento de Edimilson de Almeida Pereira em contraposição às ideias de Antonio Candido, parti de dois trabalhos recentes daquele autor: *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*, publicado em 2022; e *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*, de 2023. Muito embora a obra de Pereira não desfrute do mesmo prestígio e centralidade que *Formação* desfrutou e ainda desfruta nas discussões literárias brasileiras, as ideias daquele poeta e professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF – MG) representam as críticas que a tradição canônica brasileira e seus defensores

têm recebido nas últimas décadas. Representam também uma maneira de pensar literatura que não sublinha sua autonomia, mas antes inscreve a literatura em questões de ordem política.

#### **2.4. Literatura, autonomia e política: mudanças na regra do jogo**

Os estudos de Pereira sobre literatura em relação com a cultura popular de comunidades de matrizes culturais africanas se iniciaram em fins dos anos 1980, justo no momento em que Sousa (2004) coloca que começaram a aparecer trabalhos acadêmicos sobre Carolina Maria de Jesus na área de Letras, tratando seus escritos como literatura, muito em função da influência dos Estudos Culturais no universo acadêmico brasileiro. Do que se infere que a carreira desse pesquisador de literatura se desenvolveu em paralelo com o desenvolvimento das discussões literárias que deslocaram e vem deslocando consensos na maneira de se compreender literatura no Brasil. A minha hipótese aqui é aqui as argumentações de Edimilson de Almeida Pereira que analisei acima se formaram no mesmo processo pelo qual os escritos de Carolina Maria de Jesus começaram a ser reconhecidos como literários.

Não por acaso, estudos literários acadêmicos mais recentes sobre os escritos de Carolina constroem argumentos muito semelhantes aos de Pereira (2022; 2023), afirmando a autoria de Carolina, a estética particular de seus textos e a relação dela com as matrizes culturais africanas, o vínculo inerente entre sua escrita e sua experiência de vida como mulher, pobre e negra brasileira. Penso aqui, para citar apenas alguns trabalhos, a tese de Aline Alves Arruda (Arruda, 2015) sobre a estética e o projeto literário nos textos de Carolina Maria de Jesus; na dissertação de mestrado de Ayana Moreira Dias (Dias, 2019) sobre a escrita ficcional de Carolina; no artigo de Marco Antônio Gonçalves (Gonçalves, 2014) sobre a escrita de Carolina a partir do sofrimento de sua vida cotidiana; no artigo de Conceição Evaristo sobre a poética da “afrobrasilidade” (Evaristo, 2015), no qual a escritora e pesquisadora destaca a figura e os textos de Carolina; nos artigos e na tese de Fernanda Rodrigues de Miranda (Miranda, 2011a; 2011b; 2019) que discutem os escritos de Carolina pensando literatura periférica e a escrita de mulheres negras no Brasil; na tese de Fernanda Felisberto da Silva, que relaciona a escrita de Carolina com as de Conceição Evaristo, Maya Angelou e Zora Neale Hurston; na tese de Gilmar J. Penteado (Penteado, 2018) sobre a relação entre estética e vulnerabilidade social em Carolina; na tese de Amanda Crispim Valerio (Valerio, 2020) sobre a escrita poética de Carolina; no artigo dos tradutores da edição colombiana de *Quarto de despejo* (Oliveira;

Torres; Bruera, 2021), os quais contam como no processo de tradução esse diário foi relacionado com uma ideia de América Latina culturalmente diversa.

Muito embora esses trabalhos, assim como os de Edimilson de Almeida Pereira, expressem os paradigmas dos Estudos Culturais discutidos anteriormente nesta tese, suas referências teóricas vão além dessa perspectiva. Neles encontramos influências de teorias feministas, dos movimentos negros, do pós-colonialismo e decolonialismo, todas vertentes de pensamento que problematizam os padrões eurocêntricos do pensamento moderno. Um desses padrões é justamente a ideia de cânone literário. Outro é a ideia de nação. A partir de uma visão crítica das linhas retas traçadas na modernidade para definir os critérios de literatura e qualidade literária, assim como os critérios que constituem uma identidade nacional unívoca, essas vertentes de pensamento traçam outras linhas que, a exemplo de Edimilson de Almeida Pereira, vão definir outros contornos para a literatura e para o país.

No que se refere à literatura, Antonio Candido e Edimilson de Almeida Pereira representam duas maneiras de vê-la e a diferença entre elas não reside nem na presença de ideologias políticas, tampouco na importância dada à literatura. Como discuti no capítulo anterior, foi contra a hegemonia burguesa que a literatura foi afirmada na França do século XIX como um texto autorreferente, um jogo autônomo em relação à sociedade, um espaço próprio no qual a forma escrita importa mais do que qualquer outra coisa. Portanto, as motivações ideológicas acompanham a literatura desde o princípio. Mas o desafio de escritores e escritoras que seguem a linha da tradição canônica ocidental e entram no jogo pela busca de uma forma de escrita literária autêntica é controlar o melhor possível o vazamento dessas motivações para o texto literário. O melhor exemplo disso que conheço é o romance 2666 do escritor Roberto Bolaño, também discutido no capítulo primeiro desta tese. A representação literária do assassinato de mulheres na cidade mexicana de Ciudad Juarez ocorre nesse romance de forma que apenas uma leitura atenta à escrita de Bolaño percebe os posicionamentos do autor ante o horror sobre o qual ele escreveu. A ideologia está aqui, mas parece que não está. Nesse jogo, é o texto que tem que aparecer, não a ideologia.

Já na perspectiva literária de escritores e pesquisadores como Edimilson de Almeida Pereira, o jogo literário deve ser jogado na fricção entre a autonomia da literatura e a realidade extraliterária e seus conflitos. Nesse ponto, o poeta e professor segue uma característica presente, segundo Silva (2011), desde sempre na literatura negro-brasileira:

uma quase indissociabilidade entre imprensa, ativismo e literatura negra. Escritores negros brasileiros ao longo do século XX foram produzindo literatura na militância, pela militância, e assim a escrita literária que emerge daqui desloca o lugar da preeminência estética da literatura em função de um compromisso com a comunidade negra brasileira, sua humanidade, sua visibilidade e suas questões existenciais e sociais concretas. Isso desembocou nas discussões literárias negro-brasileiras dos anos 1980, período no qual escritores e ativistas negros organizados elegem a literatura como discurso principal e assumem a defesa da “militância ativa da palavra” ou do “ativismo negro-literário” (Silva, 2011, p. 47-48).

Mas se a literatura aqui caminha lado a lado com a ação transformadora da realidade social, isso não significa dizer que ela não exista por si mesma nesse caso, pois escritores de maneira geral dão muita importância para a forma literária, para a autonomia do texto literário, sejam esses escritores negros ou brancos, ativistas ou não. A própria obra poética de Edimilson de Almeida Pereira evidencia isso. Em seu poema “Serafim disperso” (Pereira, 2019, p. 72), o escritor fala da escrita poética definindo-a pelos movimentos da própria vida, dizendo que a poesia e sua escrita só ocorrem na vida, quando a vida ocorre. A relação entre poesia e vida no poema está em consonância com as reflexões teóricas do autor, que sempre partem do confronto entre o literário e o extraliterário. Porém, Pereira não escreve essa mensagem no poema de maneira óbvia e simples. Há no texto uma cuidadosa escolha das palavras e da maneira de escrevê-las as quais, a meu juízo, revelam o desejo do poeta de que seu poema aconteça por si mesmo no encontro com o leitor:

A poesia madura não pode ser escrita.  
Assim o carinho entre doar-se e não ser.  
E a dúvida que após o amar se precipita  
(e não era amor mas inconfessável pó).  
E por esse temor e por esse pranto  
que não houve. Por tudo e por dentro  
a poesia estremece. O grão se desespera  
e apura a morte em qual verso.  
Assim as coisas, a inclinação mais doce.  
O espírito mais certo a canção mais dura.

A literatura produzida por Pereira e outros escritores ou escritoras que seguem linhas semelhantes às dele rejeita o ideal da “arte pela arte”. Mas isso não significa que essa literatura preza a mensagem pela mensagem. Se a mensagem fosse a única



preocupação presente em um texto, não faria sentido defendê-lo como literatura. Por isso, entendo que Antonio Candido e Edimilson de Almeida Pereira não representam duas literaturas diferentes, mas antes duas formas de jogar o jogo literário. Ou duas formas de jogar com a autonomia da literatura. E também duas formas de sentir a atuação da literatura, duas formas de ela acontecer no leitor.

Os questionamentos em torno do cânone literário brasileiro dos quais tratei aqui e no capítulo anterior têm ocorrido com tradições literárias no mundo todo (Perrone-Moisés, 2016; Pécora, 2015). São, portanto, os desdobramentos locais de embates que têm movimentado o mundo da literatura de maneira bem mais ampla que o cenário nacional. Certamente esses embates significam também disputas por vantagens simbólicas e materiais que envolvem os mundos da arte. Como aponta Becker (2010), se um artista é reconhecido como tal, se ele convence de que o que ele faz é arte, então ele pode reivindicar recursos e vantagens disponíveis apenas para os artistas, como bolsas de editais, convites para exposição, para publicação de livros etc. E como esses recursos não estão disponíveis para todos os artistas, as disputas por esses recursos atravessam debates sobre estética e a definição de arte. O debate desencadeado pela lista do vestibular da FUVEST, composta unicamente por escritoras mulheres, tem muito a ver com esse tipo de disputa.

Mas o que me parece menos óbvio, nesse caso, é a disputa pela literatura nela mesma, pela forma de definir seu jogo, de delimitar o lugar da sua autonomia que motiva os posicionamentos dos agentes em disputa. Isso diz de como a literatura afeta esses agentes, de como a questão dos contornos da forma literária é relevante para eles, a ponto de mobilizá-los a realizar os mais diversos movimentos em prol de uma concepção de literatura em detrimento de outra. Nesse processo, a definição de literatura como linguagem que busca chamar a atenção sobre si mesma (Eagleton, 2019) não se altera. O que se altera é o lugar que a noção de autonomia ocupa na escrita literária. Muda-se, em suma, as regras do jogo. Em perspectivas como as de Edimilson de Almeida Pereira, a regra é produzir literatura em confronto direto com questões políticas concretas, com os silenciamentos impostos pelo colonialismo, problematizando a sociedade brasileira no processo da escrita literária. Abordagens análogas a de Antonio Candido, por sua vez, tendem a falar sobre o Brasil em função dos recursos estéticos trabalhados na escrita literária, sob a noção de autonomia da literatura, de que ela é constituída por um jogo específico com a linguagem.

Essas abordagens têm estado em disputa no universo literário brasileiro das últimas décadas. A partir dos anos 1980, a linha traçada por Antonio Candido para explicar a literatura brasileira começa a ser problematizada, e outras linhas passaram a ser traçadas para se falar de literaturas que não estão atreladas à tradição canônica. Ou de literaturas que se relacionam com essa tradição não no sentido sistemático presente em Candido. Ou mesmo de literaturas produzidas contra essa tradição. A linha traçada por Antonio Candido entrou, assim, em crise nesse período. E é dessa crise que a recepção dos textos de Carolina Maria de Jesus começa a mudar em relação ao que ocorreu nos anos 1960.

### Capítulo III: Verdade e forma literária na recepção de *Quarto de despejo* nos anos 1960

#### 3.1. Literatura, autonomia e Carolina

Com o que foi posto até aqui, vimos que a literatura foi formada na França do século XIX como um jogo específico e autônomo com a linguagem e com a realidade extraliterária. E vimos também que, a partir da segunda metade do século XX, as regras desse jogo foram questionadas, e que, no caso brasileiro, o foco desses questionamentos foi o lugar da autonomia na criação literária, sobretudo a partir dos anos 1990. Edmilson de Almeida Pereira segue uma linha de pensamento na qual a literatura se define pelo confronto com os conflitos sociais da realidade concreta da vida dos brasileiros, principalmente de brasileiros das classes populares. Antonio Candido partiu de uma linha que seguiu a produção literária vinda das elites letradas do fim do período colonial, buscando compreender como escritores brasileiros inseriram o Brasil no jogo literário europeu.

Em outros termos, o que está em jogo nessa discussão literária brasileira é a relação da literatura com “a verdade”, ou da escrita literária com a realidade social do Brasil, as definições hegemônicas de nação que por aqui se estabeleceram e dos conflitos que atravessaram e atravessam as vidas de grupos sociais subalternizados ao longo da nossa história. É nesse sentido que se defende tanto uma lista de vestibular composta por autoras mulheres quanto o reconhecimento como literatura de versos compostos em práticas culturais religiosas e populares.

Se essa discussão tem marcado os debates literários brasileiros das últimas décadas, ela também faz parte da tradição literária ocidental desde o princípio da formação do campo literário. Como vimos em Bourdieu (1996), foi também contra a literatura realista que a autorreferência do texto literário foi estabelecida como regra para o jogo da literatura. Se os escritores realistas buscavam representar na literatura os conflitos sociais, expressando a voz dos oprimidos, a “arte pela arte” postulou a preeminência da forma, da estética do texto literário, sendo pela maneira de se escrever que uma realidade ainda mais verdadeira se expressa na literatura.

Ao que parece, a relação entre literatura e realidade, escrita literária e verdade sempre foi tensionada no mundo da literatura. No que se convencionou chamar de

tradição literária ocidental, sempre houve quem definisse a literatura pela forma e, em contrapartida, também que a definisse pelo seu conteúdo, pela sua mensagem, de modo que forma e conteúdo são temas que compuseram boa parte da preocupação de críticos e teóricos da literatura (Perrone-Moisés, 2016). Na tradição literária brasileira, uma das expressões mais marcantes dessa tensão se encontra nas palavras do escritor alagoano Graciliano Ramos (1892 – 1953) a um jornalista e escritor sergipano Joel Silveira (1918 – 2007) sobre o tema da escrita literária:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer (Ramos apud Silveira, 1998, p. 284).

Assim como as lavadeiras tiram as sujeiras das roupas através de um intenso trabalho manual, o escritor de literatura deve escrever, para Graciliano, retirando todas as impurezas do texto, tudo o que não for essencial para o que é dito no texto. Do que se depreende que, nesse caso, a forma literária trabalha em função da mensagem do texto, sendo composta pelas palavras necessárias ao que deve ser dito<sup>83</sup>. Não à toa Alfredo Bosi disse que a literatura de Graciliano Ramos significou “o ponto mais alto de tensão entre o *eu* do escritor e a sociedade que o formou” (Bosi, 2017, p. 428-429, grifo do autor) no romance moderno brasileiro.

Posição algo diferente da de Graciliano nessa tensão entre forma e conteúdo se verifica numa escritora contemporânea a ele, a poeta carioca Cecília Meireles (1901 – 1965). Refletindo sobre o trabalho de escrita de *Romanceiro da Inconfidência* (1953), poema no qual Cecília conta literariamente a história de Vila Rica e da Inconfidência Mineira, a poeta colocou a relação entre a literatura e a história nos seguintes termos: se

---

<sup>83</sup> No mesmo diálogo, Joel Silveira registra em sua biografia que Graciliano lhe afirmou que a pessoa que se propõe a escrever literatura deveria tomar o máximo cuidado para que o texto não saísse “molhado”, o que ele explicou da seguinte forma: “- Quero dizer que da página que foi escrita não deve pingar nenhuma palavra, a não ser as desnecessárias. É como pano lavado que se estira no varal” (Silveira, 1998, p. 284). Como se pode observar, o compromisso da escrita literária com a mensagem do texto para Graciliano Ramos não significa um descompromisso com a forma. Ao contrário, a maneira de um escritor fazer literatura deve consistir num trabalho árduo com as palavras, lapidando o texto até que ele tome uma forma adequada para dizer o que ele quer dizer.

esta “fixa determinadas mensagens” (Maireles, 2015, p. 250) para explicar fatos, a escrita literária anima os fatos registrados pela história

(...) de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões (Idem, idem).

Por isso a poeta coloca que a literatura tem a sua própria maneira de narrar a verdade dos historiadores:

A obra de arte não é feita de tudo – mas apenas de algumas coisas essenciais. A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista. Ele poderá dizer a mesma verdade do historiador, porém de outra maneira. Seus caminhos são outros, para atingir a comunicação. Há um problema de palavras. Um problema de ritmos. Um problema de composição. Grande parte de tudo isso se realiza, decerto, sem inteira consciência do artista. É a decorrência natural de sua constituição, de sua personalidade – por isso, tão difícil se torna quase sempre a um criador explicar a própria criação (Idem, p. 251).

Se por um lado Cecília Meireles não nega o compromisso com a verdade do texto literário que narra um acontecimento histórico, por outro é na composição da narrativa que está o foco da escrita literária em Cecília, na maneira particular que a literatura tem, em sua visão, de se comunicar com o leitor, se construindo a partir dos problemas referentes às palavras do texto, seu ritmo e sua escritura. Se Graciliano enfatiza que as palavras foram feitas para dizer, Cecília, por sua vez, ressalta que na literatura as palavras não dizem de qualquer maneira. São, portanto, perspectivas literárias que salientam questões estéticas de modos distintos.

Literatura e verdade parecem ter sofrido uma fusão na forma como José de Alencar (1829 – 1877) concebeu a sua escrita literária. Em um texto de apresentação de uma recente edição de *Iracema*, um dos romances mais conhecidos do autor, publicado em 1865, Paulo Franchetti diz que Alencar parecia acreditar que seu livro se tratava de uma tradução do passado brasileiro pela literatura, de forma que obra literária e verdade histórica se confundiam em suas ideias<sup>84</sup>:

---

<sup>84</sup> José de Alencar entendia que a história da literatura brasileira se dividia em três fases: a primitiva, a histórica e a infância. Compondo a primeira fase estariam, para Alencar, “as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada” (Alencar, 20226, p. 56); o período histórico se caracteriza pela colonização portuguesa da “natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido” (Idem, p. 57); a fase da

Exibia portanto o escritor a certeza de que seu livro era uma recriação – mais que isso: uma presentificação – do momento passado, o que só seria possível por meio da crença em que a ficção histórica era um ato radical de tradução do passado no presente – a ponto de a obra “traduzida” ser tão parte do passado quanto uma obra nele produzida (Alencar, 2006, p. 59).

Foi com essa ideia de texto literário que Alencar contou a história da relação entre a índia Iracema com o branco português Martim como a história da origem do Brasil e dos brasileiros, representando o intercuro sexual entre as personagens a fusão entre natureza (Iracema) e civilização (Martim), cuja síntese é Moacir, o primeiro brasileiro, fruto da imposição da civilização de Portugal sobre a barbárie indígena. Ou seja, em *Iracema*, José de Alencar acreditou estar fazendo literatura ao mesmo tempo em que estava contando a verdade sobre a história do Brasil de acordo com suas crenças, bastante alinhadas com o seu período histórico.

É a esse tipo de síntese que vimos que Pereira (2022; 2023) contrapõe o seu “cânone de ruptura”, defendendo que pela escrita e análise literárias sejam contadas outras verdades sobre o Brasil. O que me leva à hipótese de que, na literatura brasileira, a verdade/realidade e forma literária foram pêndulos que compuseram boa parte das discussões literárias nacionais, do que aqui foi feito e pensado como escrita literária desde o início da tradição canônica brasileira.

Talvez por isso, o texto de Carolina Maria de Jesus publicado em *Quarto de despejo* em 1960 foi recebido nesse período como um texto de valor pela verdade que dele emergia. Matérias e artigos de jornais mostram vários exemplos do reconhecimento da autenticidade de Carolina pela verdade que ela escreveu em *Quarto*, sobre a miséria do Brasil. Nesse sentido, o diário foi valorado como sendo importante, um acontecimento na literatura brasileira, ao mesmo tempo em que o talento literário de Carolina, quando foi considerado, o foi à vista da realidade descrita pelo texto, de certa forma diluído na verdade narrada por Carolina. No que resultou numa consideração ambivalente de

---

infância começou com a independência, estando ainda em curso. Sobre esse pensamento de Alencar, Franchetti comenta que o autor parecia compreender que sua própria literatura encarnava a história da literatura brasileira em suas fases. Por exemplo, Franchetti observa que esse autor considerava *Iracema* como exemplo da fase primitiva da literatura brasileira: “De fato, Alencar não diz que *Iracema* é a imitação de uma ‘literatura primitiva’. Ele afirma que ‘Iracema pertence a essa literatura primitiva’” (Alencar, 2006, p. 59).

Carolina Maria de Jesus: uma não escritora de literatura que produziu um texto importante para a literatura.

Antes, contudo, de adentrar nas considerações que *Quarto de despejo* recebeu nos anos 1960, via imprensa, cabe um olhar mais geral sobre o contexto da imprensa brasileira desse período e sobre a recepção do livro. A partir disso, vou discutir as leituras feitas do diário de Carolina Maria de Jesus com foco nas questões literárias delineadas nos comentários que a escrita de Carolina recebeu de jornalistas, críticos e escritores de literatura.

### 3.2. Jornalismo e literatura na imprensa brasileira dos anos 1960

O processo de composição e edição de *Quarto de despejo* ocorreu em paralelo com a promoção da imagem e da história de Carolina Maria de Jesus em matérias jornalísticas desde dois anos antes da publicação do livro (Castro; Machado, 2007; Farias, 2017; Silva, 2011;). Essa projeção de Carolina ocorreu em um período no qual a imprensa passava por transformações significativas no Brasil, que ocorriam na organização das empresas de comunicação e na forma da atividade jornalística. Segundo Ana Paula Goulart Ribeiro, até meados do século XX, jornalismo e literatura se confundiam:

No Brasil, durante muito tempo, jornalismo e literatura se confundiam. Até a segunda metade do século XX, o jornalismo era considerado um subproduto das belas artes. Alceu Amoroso Lima o definia como "literatura sob pressão". Muitos jornalistas eram também ficcionistas. Devido à ausência de mercado editorial forte, os escritores tinham que trabalhar em outras ocupações para garantir sua sobrevivência. O jornalismo, como a atividade mais próxima – que nesse momento permitia o livre desenvolvimento dos estilos pessoais -, era uma escolha natural para muitos deles (Ribeiro, 2003, p. 147).

A diferenciação do jornalismo em relação à literatura se deu por aqui, ainda segundo essa professora e pesquisadora, junto com uma transformação estrutural na produção de jornais no Brasil e na formação de profissionais jornalistas. Nesse contexto, os anos 1950 testemunharam o início da mudança na organização gráfica dos jornais e na estrutura narrativa dos textos jornalísticos, os quais passaram a ser mais influenciados pelos manuais de escrita traduzidos dos modelos da imprensa estadunidense. Esses modelos visavam padronizar a escrita das notícias no sentido de garantir que as informações principais do texto fossem assimiladas rapidamente pelos leitores:

Na estruturação da notícia, o jornalismo adotou as técnicas norte-americanas do *lead* e da "pirâmide invertida". O *lead* era a abertura do texto, o primeiro parágrafo, que devia resumir o relato do fato principal, respondendo a seis perguntas básicas: quem?, fez o quê?, quando?, onde?, como? e por quê? Símbolo máximo do jornalismo moderno, o *lead* veio substituir o "nariz de cera", texto introdutório longo e rebuscado, normalmente opinativo, que antecedia a narrativa dos acontecimentos e que visava a ambientar o leitor. A antiga técnica geralmente usava uma linguagem prolixa e pouco objetiva, narrando os acontecimentos a partir de uma ordem mais ou menos cronológica. Narração, comentário e análise se confundiam (Ribeiro, 2003, p. 149).

Em grande medida, essas mudanças iniciais na forma de narrar do jornalismo brasileiro visavam acompanhar não só a rapidez dos acontecimentos numa sociedade mais industrializada, mas também faziam parte das disputas por leitores entre os periódicos. Nesse contexto, os jornais de maior poderio financeiro buscaram se tornar mais atraentes para os leitores: noticiar acontecimentos de uma maneira que pudessem ser fácil e rapidamente lidos era parte dessa disputa por mercado.

Segundo a professora e historiadora Tania Regina de Luca, esse processo já se verifica nos anos 1920, momento no qual a imprensa brasileira foi saindo de uma produção mormente artesanal para outra de caráter mais industrial, sendo os anos 1950 para ela um momento de especial intensificação nas mudanças estruturais e no jornalismo brasileiro (De Luca, 2008). A autora enfatiza sobretudo a busca que parte dos grandes jornais começa a ter nesse período por um jornalismo mais "objetivo" em relação ao jornalismo de caráter abertamente político, que junto com a literatura, foi característica central da imprensa brasileira do período imperial e da Primeira República:

Se, por várias décadas, a luta política constituiu-se no moto (sic) fundamental do jornal tribuna, razão mesma da sua existência, os horizontes alteraram-se e a posse de folhas diárias começou a se transformar em negócio, o que exigia de seus donos a adoção de métodos racionais de distribuição e gerenciamento, atenção às inovações que permitiam aumentar a tiragem e o número de páginas, baratear o preço dos exemplares e oferecer uma mercadoria atraente, visualmente aprimorada, capaz de atender ao crescente mercado potencial de leitores que, por sua vez, tornavam-se cada vez mais exigentes. As funções de proprietário, redator, editor, gerente e impressor que antes, não raro, concentravam-se num único indivíduo, separaram-se e especializaram-se (De Luca, 2008, p. 150).



Tanto De Luca (2008) quanto Ribeiro (2003) salientam que esse processo não foi igual entre os vários periódicos que circulavam no Brasil de meados do século passado, partindo primeiramente e sobretudo das grandes empresas jornalísticas situadas no Rio de Janeiro<sup>85</sup>. Isso significa dizer que Carolina Maria de Jesus foi noticiada e que *Quarto de despejo* foi comentado tanto em jornais que eram parte desses processos de mudanças do jornalismo quanto por jornais que narraram Carolina e seu diário mais próximo ao modelo que gradativamente se tornaria parte do passado da imprensa brasileira, modelo narrativo jornalístico que os jornais locais copiavam da França (Ribeiro, 2003)<sup>86</sup>.

Esse olhar mais geral sobre a imprensa brasileira da época da preparação e lançamento de *Quarto de despejo* traz algumas implicações para a discussão que estou fazendo. Em primeiro lugar, se a imprensa brasileira estava, em meados do século passado, passando por um processo de mudança que envolvia, entre outras coisas, uma separação mais rígida entre jornalismo e literatura, assim como entre o jornalista e o escritor de literatura, isso significa dizer que essa imprensa ainda era um território central nas discussões literárias do Brasil. De fato, escritores que nesse momento já eram nomes consagrados da literatura brasileira como Manuel Bandeira (1886 – 1968) Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) e Rachel de Queiroz (1910 – 2003) escreviam regularmente em periódicos, assim como prestigiados críticos literários como Otto Maria Carpeaux (1900 – 1978). Portanto, ao buscar na imprensa da época entender a recepção de *Quarto de despejo*, procuro analisar os olhares lançados sobre a escrita de Carolina em um terreno no qual a literatura ainda ocupava um lugar de prestígio.

---

<sup>85</sup> Sobre a importância dos jornais cariocas e seus respectivos donos na imprensa brasileira desse período, Ana Paula Goulart Ribeiro faz o seguinte comentário: “A reforma do jornalismo brasileiro, iniciada no Rio de Janeiro, está geralmente associada a empresas como o *Diário Carioca*, a *Tribuna da Imprensa*, *Última Hora* e o *Jornal do Brasil* e a nomes como Pompeu de Souza, Luís Paulistano, Amílcar de Castro, Jânio de Freitas, Alberto Dines, Samuel Wainer e alguns outros. No entanto, ela não pode ser entendida apenas como obra de alguns visionários, alguns gênios revolucionários que, da noite para o dia, resolveram mudar o jornalismo nacional. As reformas, sem dúvida, foram algo que passou necessariamente pela ação individual de cada um desses personagens e de cada uma dessas empresas, mas que ao mesmo tempo os transcendeu, na medida em que apontavam para características estruturais da sociedade brasileira e do jornalismo como prática social” (Ribeiro, 2003, p. 153).

<sup>86</sup> “O jornalismo brasileiro, também na perspectiva visual, seguiu até então o modelo francês: excesso de títulos, ausência de lógica na hierarquia do material etc. As inovações gráficas dos jornais cariocas (principalmente as do *Jornal do Brasil* e as da *Última Hora*) impuseram um estilo mais ordenado. As manchetes e títulos passaram a ser padronizados e a ter uma coerência interna. Recursos editoriais e formais, típicos de revistas, passaram a ser utilizados nos jornais diários. Subtítulos, entretítulos, boxes, textos complementares movimentavam e embelezavam as páginas, tornando a sua leitura mais agradável” (Ribeiro, 2003, p. 151). Em De Luca (2008) e Sodré (1966), sobretudo neste último, podemos ler análises mais detalhadas e aprofundadas sobre as características mais gerais da imprensa brasileira até meados do século XX.

Em segundo lugar, se, como vimos, a imprensa que falou de Carolina Maria de Jesus começava a ser atravessada por competições entre periódicos por leitores, e consequentemente por notícias que pudessem atrair a atenção desses leitores, essa escritora e o fenômeno editorial que foi seu primeiro livro foram noticiados e comentados nesse contexto. E foram muitas e em variados jornais as menções a Carolina Maria de Jesus na imprensa dos anos 1960, constituindo um verdadeiro falatório. Assim, a história de uma mulher negra, da favela, que narra sua trajetória, conta sua precariedade material e a precariedade dos outros que ela testemunhava no seu cotidiano foi bastante explorada pelos jornais da época. O que não parece surpreendente em uma conjuntura na qual os letrados formavam um grupo ainda mais seletivo do que continua sendo nos dias de hoje, em termos de raça, classe, gênero e quantidade<sup>87</sup>.

Por último, é importante reforçar que Carolina foi comentada na imprensa brasileira antes mesmo de *Quarto de despejo* ser lançado. Matérias sobre a “escritora favelada” foram lançadas desde 1958, ano em que Carolina Maria de Jesus retomou a escrita de seu diário, que tinha sido iniciada e interrompida em 1955. E foi sob o incentivo e trabalho editorial de Audálio Dantas e a publicação de trechos de seus textos em periódicos desse período que Carolina escreveu *Quarto* (Silva, 2011). Entendo, a partir disso, que a imprensa foi um lugar importante até para a própria composição do diário de Carolina, ficando difícil imaginar seu sucesso literário sem que sua imagem, sua história e sua escrita fossem projetadas na imprensa de seu tempo. Com base nisso, parti da premissa de que olhar a cobertura da imprensa na ocasião do sucesso do diário de Carolina me possibilitaria vislumbrar parte importante das avaliações que autora e livro receberam então.

---

<sup>87</sup> Segundo De Lucca (2008), os dados referentes a taxa de analfabetismo no Brasil da metade do século XX apontavam o número de 50%, e que esse índice variava de região para região do país. Segundo Ferraro e Kreidlow (2004), nos anos 1960 as taxas de analfabetismo eram menores nos estados nas Unidades da Federação das regiões Sudeste e Sul do Brasil, configuração que permaneceu igual segundo o Censo 2000. Segundo Beltrão e Novellino (2002), nos anos 1960, os indicadores de analfabetismo por raça e sexo eram piores para as pessoas negras em relação aos brancos. Esses dados sobre os povos originários somente passaram a ser coletados a partir do Censo 1991, pesquisa que mostrou pela primeira vez índices de alfabetização melhores entre as mulheres do que entre os homens. Ainda segundo esses pesquisadores, esses dados apontavam também índices melhores das mulheres brancas em relação às mulheres negras, que por sua vez tiveram índices ligeiramente melhores em relação aos homens negros.

### 3.3. A espantosa Carolina: sobre o exotismo na recepção de *Quarto de despejo* em 1960

Em outubro de 1960 foi publicada no periódico carioca *Jornal do Brasil* um artigo sobre Carolina Maria de Jesus e seu diário, no contexto do *frisson* que a publicação do livro estava causando então. No texto, assinado por Norma Pereira Rego, lê-se, entre outras coisas, o seguinte:

*Carolina pensa! É quase um milagre! Nunca ninguém lhe disse que pensasse, só pôde estudar até o segundo ano primário, tem sempre as costas doendo de catar papel, já pegou o vício de espiar dentro das latas de lixo, e está sempre, sempre, na iminência de morrer de fome – mas pensa (Rego, 1960, grifos meus).*

O texto é paradigmático da abordagem que Carolina Maria de Jesus e *Quarto* receberam à época do lançamento desse livro. Na revista *Leitura*, no mesmo ano, um texto assinado por Romeu de Avelar falava da “surpreendente vocação literária” (Avelar, 1960, p. 24) de Carolina, descrevendo-a como “uma semi-analfabeta que escreve como fala” (Idem, idem). Já Knut Hamsun escreve no *Correio da Manhã* sobre a “pureza primitiva” (Hamsun, 1960, p. 4) que, a seu juízo, caracteriza a escrita da “negra Carolina Maria de Jesus” (Idem, idem). Para muitos, *Quarto de despejo* pareceu um livro inesperado, um acontecimento “insólito”.

O insólito aqui marca a condição de exotismo que se imporia a escritores negros brasileiros ao longo de toda a segunda metade do século XX. É o que lemos na pesquisa de doutorado de Mário Augusto Medeiros da Silva, na qual esse sociólogo discutiu as noções de literatura negra e periférica no Brasil no recorte histórico de 1960 a 2000, assim como a atuação de ativistas negros em capitais como São Paulo e Rio de Janeiro ao longo do século XX. O autor coloca que o entrelace entre ativismo, jornalismo e literatura negra no Brasil ocorreu muito em função da condição do escritor negro brasileiro no período pesquisado: a auto edição. Ele fala de escritores e ativistas negros como Oswaldo de Camargo que, nos anos 1960, mesmo sendo letrados e bem relacionados entre os componentes brancos dos círculos de letrados brasileiros, somente conseguiam publicar seus trabalhos em edições financiadas por eles mesmos e nos jornais de militância os quais eles próprios organizavam (Silva, 2011).

Ou seja, uma das questões discutidas na tese de Mário Augusto Medeiros da Silva é que mesmo escritores negros que dominavam as regras do jogo literário tal qual elas

estão presentes na tradição literária brasileira raramente são lembrados em abordagens enciclopédicas ou históricas da literatura brasileira<sup>88</sup>. A partir de Carolina Maria de Jesus, o exotismo operou como condição para o reconhecimento da escrita negra e/ou periférica no Brasil. Em parte, o sociólogo explica isso pela condição histórica de subalternidade do negro na formação do Brasil, mas também explica pelo prejulgamento que se coloca sobre o sujeito negro quando ele adentra o universo das letras num contexto racista:

Na história literária brasileira, passou-se a ver o escritor negro como uma espécie de *avis rara*. Dadas as condições sociais de produção e surgimento dos autores, não raras vezes se questionou como foi possível a criação literária ter aparecido em cenários tão inóspitos ou deslocados. O insólito opera não como um elemento do universo fantástico; mas sim, como uma via de mão dupla do cotidiano. Pauta-se, por um lado, pela história e condições sociais a que negros e periféricos majoritariamente se encontram e vivenciam; por outro, a negação da negação, o princípio de afirmação do eu e do sujeito social, que faz com que o ativismo político e a criação literária de autores negros e periféricos se tornem possíveis. Contudo, o insólito se apresenta assim também porque se constroem prejulgamentos sobre os lugares *naturais* e naturalizados para sujeitos nascidos e socializados em determinadas condições sociais. Quando ocorre a negação da negação, gera-se a pergunta de espanto. O insólito existe, portanto, porque, apesar de tudo existe a História e nela se desvelam horizontes de possibilidades, que se confirmam ou não (Silva, 2011, p. 16 – 17, grifo em itálico do autor).

Olhando para a pouca ou inexistente presença de escritores negros em estudos literários e livros de referência para a literatura brasileira, assim como nas antologias de autores brasileiros publicadas no período histórico analisado em sua pesquisa, o pesquisador destaca no trecho citado, uma lacuna em relação à produção literária negro-brasileira que parece significar uma falta de interesse por essa produção. Mário Augusto Silva fala do desinteresse pela literatura das pessoas negras brasileiras que escreveram seus textos em condições sociais tão concretas quanto, de diferentes maneiras, adversas (Silva, 2011)<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Nesse mesmo sentido de apontar o apagamento da produção literária negra no Brasil, Juliana Borges, em recente artigo publicado na revista *Quatro cinco um*, que é um dos principais periódicos literários brasileiros da atualidade, fala de Ruth Guimarães (1920 – 2014). Ruth foi uma escritora e intelectual negra e “caipira” - como a própria autora se definia -, com formação em línguas clássicas, autora de mais de 51 livros e elogiada por críticos como Antonio Candido. Ela bateu Guimarães Rosa em número de vendas no ano 1946, quando publicou o seu romance *Água funda*, de grande impacto no mundo literário de então (Borges, 2023). A despeito disso, Juliana Borges observa que pouco ou nada se fala de Ruth Guimarães hoje quando se tem a literatura brasileira em perspectiva.

<sup>89</sup> Ao comentar a publicação do *Dicionário literário afro-brasileiro* em 2007 pelo pesquisador Nei Lopes, ele mesmo um intelectual e ativista negro, Mário Augusto afirma que, salvo algumas exceções, é

Observem também que os “prejulgamentos” dos quais Mário Augusto está falando significam a negação do estatuto de literatura para o escritor negro a partir da naturalização do lugar do negro como subalternizado no Brasil. A ausência da literatura negra nas obras de referência e crítica literárias brasileiras constituem uma lacuna que não é causada pela inexistência de escritores negros qualificados, mas sim pelo apagamento desses escritores na história da produção literária nacional, o que, para o autor, é efeito dos “condicionamentos sociais do julgamento” (Idem, p. 2014) na crítica literária brasileira, guiada antes pelo gosto do que por critérios científicos de conhecimento<sup>90</sup>.

A partir disso esse sociólogo conclui que o lugar do “exótico” era a condição da visibilidade para a literatura produzida por uma pessoa negra à época de Carolina, como permaneceria sendo até o final do século XX (Silva, 2011). E é parcialmente por esse lugar que o autor explica o sucesso editorial de *Quarto de despejo*, em 1960:

A potência de De Jesus está, por um lado, na força de seu discurso, do seu local de origem (a favela), na sua trajetória pessoal e na sua *recriação memorialística* (conhecida como seus *diários*). Por outro, nas condições específicas de seu lançamento e o seu *exotismo social*, que a distanciam da experiência conhecida até então por outros escritores negros (uma grande e tradicional editora, capaz de promover uma ação publicitária sem precedentes) a colocam como um fato inédito na história literária negra e digno de destaque na história literária brasileira em geral. Isso a faz provocar reações as mais diversas no público leitor (Silva, 2011, p. 218, grifos em itálico do autor).

---

basicamente pela iniciativa dos próprios escritores negros brasileiros que a literatura negra daqui é produzida, lida e estudada, o que dá a dimensão da marginalização da literatura negra no Brasil: “(...) é cabível afirmar que, em se tratando de Literatura Negra (e, em alguma medida, a Periférica também) não apenas a produção, distribuição e recepção dessa confecção literária é marginal. Salvo os estudos citados ao longo da tese (críticos, históricos ou sociológicos) e o trabalho deste dicionarista [se referindo a Nei Lopes], também a avaliação crítica dessa Literatura é marginalizada. É suprida pelo esforço autônomo de alguns autores preocupados em construir uma discussão crítica sobre o fazer literário, organizar edições especiais, notas jornalísticas e alguns estudos isolados. Ou, como já foi escrito, pelo papel social que antologias de Literatura Negra e Periférica adquirem, organizadas pelos próprios escritores, juntando o que é disperso, desconhecido e invisível” (Silva, 2011, p. 213).

<sup>90</sup> “A que se deve, então, esse procedimento contumaz da crítica que, no limite, produz a invisibilidade e a diluição? A que serve a lacuna? Ela é pautada pela dinâmica das relações sociais racializadas? Neste caso, as ideias de preconceito racial ou racismo seriam as respostas mais diretas e óbvias; e, por isso mesmo, as mais combatidas. Supondo não ser este *essencialmente* o caso, então seriam considerados obras e autores, de ordinário, ruins? Antes, para pensar com as categorias de [Antonio] Candido, *manifestações literárias* que propriamente *Literatura sistematizada*? Nesse sentido, esforços isolados, obras e autores menores e ruins e/ou de estatura reduzida não mereceriam crítica ou verbetes catalográficos? Mas, para tanto, isso teria de ser enunciado e discutido pelos profissionais do ramo, exigindo a sofisticação que o tema requer. Até o momento, sobre este assunto, a crítica literária e a técnica enciclopedista brasileira têm sido pautadas menos pelo método científico e mais pelo gosto individual. A análise da lacuna, portanto, pressupõe uma crítica dos condicionamentos sociais do julgamento” (Silva, 2011, p. 214, grifos em itálico do autor).

*Quarto de despejo* foi lançado em agosto de 1960 pela prestigiada editora Francisco Alves, através de uma forte atuação dessa empresa na publicidade da imagem e da história de vida de Carolina Maria de Jesus pela imprensa. O cenógrafo Cyro Del Nero foi o responsável pela elaboração da capa do livro e pela decoração da sede da editora no dia do lançamento. Em entrevista a Mário de Augusto Medeiros da Silva, Cyro Del Nero fez o seguinte comentário sobre o evento de lançamento de *Quarto*:

*Audálio me procurou porque ele havia descoberto uma negra... que parecia uma negra daquelas tribos africanas, que pulam e são altíssimos. [...] E aí ele me levou à editora. A editora era a Francisco Alves, na rua Líbero Badaró. [...] Eu comecei a ilustrar, fazer capas para a Livraria Francisco Alves. E eles me passaram duas tarefas. Uma era Carolina Maria de Jesus. Outra era Clarice Lispector. Veja que honra. [...] E, então, eu procurei um estilo para a favela. O cinza sujo da favela. [...] [O lançamento] Foi aqui, na Livraria, havia um balcão... e Maria Carolina [sic] assinando, como você está vendo aí... Isso é tudo do lançamento do livro, né? E a imprensa toda... muito interessada. Muito interessada. Agora, o que eu quero dizer para você: Interessada pelo sucesso de uma negra. Era isso. Pelo insólito desse sucesso. Pelo raro. Uma negra favelada escrevendo um livro, era notícia. Então, é sob esse aspecto. [...] não do valor social, não dos crimes sociais que revelava o livro... Não, não: é que era uma favelada que havia escrito um livro. Era isso. É sempre assim, né? (Silva, 2011, p. 259-260, grifos do autor)*

O testemunho de Cyro Del Nero revela bastante do que se constituiu o exotismo que Silva aponta na recepção de *Quarto de despejo*: ele diz que Audálio Dantas “havia descoberto uma negra”, se referindo à Carolina Maria de Jesus, relacionando-a a supostas tribos de África cujos membros “pulam e são altíssimos”. Chama a atenção as marcações físicas que o cenógrafo utiliza para falar de Carolina: não uma pessoa ou uma mulher que escreveu um livro, mas “uma negra” que remete a uma África de pessoas negras muito altas e que pulam, saltam. Para a capa do livro dessa “negra” ele pensa no “cinza sujo da favela” buscando uma maneira de retratar o ambiente no qual a escritora morava e sobre o qual seu diário trata. Ao colocar o “insólito”, a raridade que caracterizou o sucesso de Carolina, em 1960, o cenógrafo demonstrou uma visão crítica sobre esse acontecimento. Seus comentários, contudo, sobretudo pela maneira como descrevem essa autora, revelam que ele próprio foi parte do processo de exotização que ela sofreu.

De fato, a imprensa da época por diversas vezes articulou raça, gênero e classe nos comentários e considerações que foram feitas sobre Carolina e seu diário. O que foi dito sobre a escrita e a literatura dessa autora nos anos 1960 foi dito nos atravessamentos

dessas categorias, onde a raça teve, sem dúvida alguma, um lugar de preeminência. Entre os periódicos que pesquisei, uma reportagem publicada na revista *O Cruzeiro* em outubro de 1961 fala de Carolina Maria de Jesus num texto cujo título é “Musas negras do Brasil”, sendo o melhor exemplo de como essas categorias foram manipuladas nos discursos veiculados pela imprensa à época.

A primeira página da reportagem traz uma foto de Dirce Machado, uma jovem modelo negra brasileira, que participava de concursos de beleza nesse período. Essas e outras informações sobre Dirce Machado estão numa pequena nota colocada ao lado esquerdo da imagem que destaca o rosto da modelo, texto que destaca também o seu “dengue, o requebro sensacional e a suavidade do porte”, e termina classificando Dirce como “a mais bela ‘miss’ mulata que já se conheceu” (Carneiro, 1961, p. 6).

Na sequência da reportagem, a referência à mitologia greco-romana no termo “musa” é detalhadamente exposta, contando a origem das musas relacionando-as ao processo de colonização do Brasil empreendido pelo “descobridor europeu”, quem por sua vez, “mesclou-se com a população nativa”, tudo sob a observação das divindades mitológicas responsáveis pela “beleza, inspiração aos poetas, amor aos mortais”. A partir daí, o texto parte de um mito para um outro, este brasileiro: o de que o processo de invasão e colonização do Brasil foi composto por relações sociais harmônicas, atravessadas pela miscigenação entre o “branco”, o “índio” e o “negro”, mistura da qual surgiu a versão brasileira das musas, “a mulata, musa negra pela côr dominante” (Idem, p. 7)<sup>91</sup>. Reproduzo na íntegra essa parte da reportagem, pois ela dá a medida exata do significado

---

<sup>91</sup> De acordo com Reinheimer (2023), o tema da mestiçagem esteve fortemente presente na formação do campo artístico brasileiro no período que compreende a década de 1920 a 1960. Nesse mesmo período, as ciências sociais brasileiras se desenvolveram em grande medida pela abordagem do folclore e da cultura popular, buscando definir o Brasil como um país autêntico pela diversidade étnica e cultural de sua sociedade. Nesse processo, estudos sobre folclore, realizados por folcloristas ou por pesquisadores de disciplinas como antropologia, sociologia e artes, construíram, de fato, a ideia de que o Brasil se tratava de uma nação ao mesmo tempo una e heterogênea, e que as manifestações culturais populares representavam o que havia de mais genuinamente brasileiro, sobretudo nas figuras do caipira, do camponês, idealizados como símbolos de um Brasil mais verdadeiro, posto que distante da influência estrangeira, disseminada nas grandes cidades, sobretudo nas classes mais elitizadas. “O elogio da mestiçagem era um dos principais vieses através do qual era atribuído ao Brasil originalidade frente a outras nacionalidades, ou seja, seu caráter singular seria “um produto histórico da ‘integração’ dos estratos étnicos que compuseram a sociedade brasileira” (VILHENA, 1997, p. 159). Criticado como uma ideologia que mascara as desigualdades sociais, esse viés foi associado por Vilhena a um “nacionalismo populista” que contribuiu para a formulação de uma ideia de “cultura brasileira”, representante de certa aristocracia agrária decadente e dos filhos das oligarquias sociais (Reinheimer, 2023, p. 205-206). O elogio da mestiçagem presente na reportagem da revista *O Cruzeiro*, portanto, expressava um processo mais amplo de interpretação do Brasil do qual não somente a imprensa foi parte, como também as artes e as ciências sociais.

de exotização que constituiu a recepção de Carolina Maria de Jesus no contexto do sucesso de *Quarto de despejo*:

Segundo a Mitologia grega, as musas formavam um câro de nove deidades, nascidas no Olimpo, e inspiradoras da beleza e das artes. Júpiter, seu pai, tinha reservado para si o céu e a terra, deixando a Plutão o inferno e a Netuno o mar. Às musas, Clio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsicore, Erato, Polimnia, Urânia e Calíope, coube patrocinar tudo o que dava motivação à beleza, inspiração aos poetas, amor aos mortais. A ninguém era dado escapar ao patrocínio forçado que os deuses haviam reservado à atividade do homem. Mas, como tudo neste mundo, em 1500 as musas se viram ameaçadas com a descoberta, talvez inspirada involuntariamente por elas próprias, de uma terra na qual se plantando tudo dava. Elas viram, do alto de seu monte sagrado, que o descobridor europeu mesclou-se com a população nativa. Duzentos anos mais tarde, gente de cor de ébano foi obrigada a abandonar o solo africano para servir ao branco na terra primeiramente chamada de Vera Cruz. *O mestiço do branco e do índio ganhou um sangue novo, místico e quente. Do branco herdara o gosto pela civilização e pelo luxo; do índio conservava intactas a atração da liberdade e a sede de aventuras; do negro adquiriu a fascinante magia africana, superstições e fetiches.* Nasceu a mulata, musa negra pela cor dominante, dengue, graça, beleza e requebro numa só palavra. E quando aquela mulata começou a cantar a nostalgia da raça, a fazer rir e chorar na vida real e no teatro, a competir no esporte e a embelezar os desfiles as musas mitológicas perderam sua influência. As musas negras do Brasil, Dirce Machado, Lourdes de Oliveira, Elza Soares, Luiza Maranhão, Vera Regina, Hilda Machado, Vanda dos Santos, Ruth de Souza e Carolina Maria de Jesus têm, na sua maioria, a recordação vivida nos dias sem esperança. Lutaram para serem conhecidas e chegar onde estão. Se, em algumas, os traços de fisionomia diferem, em todas vemos retratados a vivacidade, a inteligência, o jeito bem brasileiro de enfrentar a vida. Salve as musas negras do Brasil (Carneiro, 1961, p. 7, grifos meus)<sup>92</sup>.

As “musas negras” das quais a reportagem fala são atrizes, cantoras, modelos, dançarinas, entre as quais é citado o nome de Carolina Maria de Jesus. As referidas celebridades são narradas a partir de um enquadramento no qual a colonização portuguesa é contada como fruto de algo semelhante a um “destino manifesto”, um desenrolar natural dos acontecimentos do mundo, quem sabe até sob inspiração das musas mitológicas da antiguidade<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> É digno de nota que nessa página da reportagem foi publicada uma foto da dançarina e modelo Hilda Machado, que posa seminua e é descrita como uma “mulata (...) dona de excepcional plástica e dançarina exímia” (Idem). Em letras grandes, ao lado esquerdo dessa imagem, está o título da reportagem escrito da seguinte maneira: “MUSAS NEGRAS BRASIL” (idem).

<sup>93</sup> Novamente, foi esse tipo de discurso romantizado sobre a “mestiçagem” brasileira que Almeida (2022; 2023), como vimos no capítulo anterior, classificou como perspectiva “lúdico-barroca”, cuja síntese é a diluição dos confrontos que faziam e fazem parte da sociedade brasileira.





Imagem 1: Carolina Maria de Jesus e Elza Soares: as “mulatas do Brasil”. Revista *O Cruzeiro*, 1961.

A discussão de Denise Ferreira da Silva (2006) sobre o erotismo e a mestiçagem em Gilberto Freyre nos ajuda a compreender o que podia significar a veiculação desse tipo de narrativa em um periódico de ampla circulação nacional como era a revista *O Cruzeiro* nos anos 1960. Segundo essa pesquisadora, que pensa o erotismo na narrativa freyriana a partir da concepção de erótico do filósofo francês Georges Bataille (1897 – 1962), o antropólogo pernambucano narra a origem do sujeito nacional a partir do desejo do homem branco português dentro dos seus domínios territoriais, no qual ele concentrava todo o poder em si através da subjugação econômica, jurídica e sexual, especialmente das mulheres negras (Silva, 2006). Sendo assim, essas mulheres, como observa a pesquisadora, são narradas por Gilberto Freyre como meros objetos do desejo do homem português e dos jovens homens brasileiros filhos das famílias patriarcais das casas grandes.

Ao contar a história do Brasil com a argumentação de que foi o português quem criou um mundo civilizado nos trópicos, e um mundo composto por brasileiros mestiços,

a autora observa que Freyre apaga as mulheres negras e todos que se tornavam, no pensamento desse antropólogo, o “outro” do homem branco português na sua contação da história nacional, da qual o mestiço emerge ao mesmo tempo como legítimo brasileiro e um sujeito vulnerável, que traz no próprio corpo as marcas da história que Gilberto Freyre não contou:

Ele [o mestiço] é o resultado da violência produtiva (autorizada). É total e exclusivamente o exterior, o social, a incorporação de um desejo que se realiza na violência autorizada, a apropriação, uso e abuso dos corpos de escravos e escravas cujo único papel é assegurar que se reproduzam sem nunca submeter-se aos comandos da natureza, aquilo de que se precisa para a reprodução física, comida e sexo<sup>94</sup> (Silva, 2006, p. 75).

Pela visão crítica da autora, é possível perceber na reportagem em questão não só os ecos gritantes da narrativa daquele antropólogo, mas sobretudo o seu louvor da mestiçagem pelo apagamento das pessoas subalternizadas pelo domínio branco português: é a “mulata musa negra pela côr dominante” que a reportagem diz estar desbancando as musas brancas europeias. Não a mulher negra e indígena alvo do domínio sexual do senhor branco na colonização, mas a mulher que emerge dessa relação violenta, e que carrega em si as marcas desse apagamento (Silva, 2006). É essa mulher, e Carolina Maria de Jesus figura entre elas na reportagem, que representa a brasilidade negra feminina louvada pelo jornal à lá Gilberto Freyre, num texto consequentemente exotizante e machista.

Posto isso, entendo que se essa reportagem sinaliza que as maneiras de definir o Brasil que circulavam pela imprensa brasileira em meados do século XX eram propostas a partir de enquadramentos ideológicos que remetem, no limite, ao romantismo brasileiro do século XIX<sup>95</sup>, e, portanto, ao Brasil imperial escravagista, então podemos imaginar

---

<sup>94</sup> Essa violência é autorizada porque se trata de uma violência que integrou a ordem patriarcal do colonialismo português nas grandes propriedades de terra, ordem essa que, observa a autora, é descrita por Gilberto Freyre sem levar em conta qualquer desejo que não fosse o do senhor de terras branco. Por isso a autora entende que o erótico no pensamento freyriano tem um lugar distinto do que ocupa no pensamento de Georges Bataille. Se para este filósofo o erótico está onde as regulações sociais não atuam e, portanto, o desejo pode se manifestar livremente e fora da lógica utilitarista da modernidade, em Gilberto Freyre o erótico é outra coisa, pois o “desejo destrutivo” (Silva, 2006, p. 62) do senhor de terras colonial sobre o corpo da mulher negra não contraria as regulações sociais do período colonial, mas antes as constitui. Ver Silva, 2006.

<sup>95</sup> Como apontei acima, a identificação do Brasil e do brasileiro com o “miscigenado” já está presente, por exemplo, nos famosos livros do escritor romântico cearense José de Alencar, especialmente em seu romance *Iracema* (1865). Os seletos membros da tradição literária brasileira já estavam forjando essa narrativa mitológica nacional muito antes de Gilberto Freyre. A relação dessa obra de José de Alencar

que o que quer que se tenha dito sobre a literatura de Carolina Maria de Jesus na imprensa desse período foi também atravessado por maneiras de ver o Brasil profundamente racistas e encalacradas com os valores da colonização<sup>96</sup>.

Sendo assim, enfatizo que, muito embora a discussão desta tese busque focar no debate literário feito em torno de Carolina desde o seu surgimento na cena literária nacional, não perco de vista a preeminência da raça que compõe esse debate, assim como as discussões sobre literatura produzidas por escritores negros de forma geral. O que busco discutir nas páginas seguintes é como a escrita de Carolina Maria de Jesus foi valorada e reconhecida em meio a isso.

### **3.4. *Quarto de despejo*: a reportagem que Audálio Dantas não poderia ter escrito**

É lugar comum afirmar hoje que a escrita de Carolina Maria de Jesus não foi reconhecida como literatura quando *Quarto de despejo* foi lançado. No início do capítulo 2 desta tese, vimos que a escritora Cidinha da Silva considera que Carolina foi excluída do sistema literário brasileiro. No mesmo sentido seguem, entre outras, as considerações de Arruda (2015) e Miranda (2019), sobre esse tema. Nesta última, Audálio Dantas é visto como uma personagem central no silenciamento da literatura de Carolina, posto que o jornalista incentivou que ela limitasse sua escrita ao relato sobre a pobreza, não dando importância para os poemas, contos e romances que Carolina escrevia e que também desejava publicar<sup>97</sup>. Presa como escritora da realidade, sua literatura não pode ser lida e, assim, permaneceu no silêncio:

---

com a noção de “desejo destrutivo” elaborada por Denise Ferreira da Silva na sua crítica a Gilberto Freyre se lembrarmos que a personagem indígena Iracema no romance morre pouco tempo depois de dar à luz a Moacir, fruto da sua relação com Martim. Como observa o professor Paulo Franchetti, a narrativa do romance conta a origem do Brasil pela perpetuação de Portugal através de Martim e da mestiçagem de Moacir, e pela morte de Iracema. O próprio José de Alencar acreditava que os indígenas já estavam exterminados, e que o futuro da nação brasileira era um gradual alinhamento com a cultura e o catolicismo europeus. Recomendo novamente o texto de Paulo Franchetti analisando o referido romance de José de Alencar presente em Alencar 2006, p. 82 e 83 especialmente.

<sup>96</sup> E nem sempre esse racismo veio camuflado numa narrativa celebratória da mestiçagem brasileira. Por exemplo, em um artigo de 1969 publicado no *Diário de Pernambuco*, esse periódico lembra, em tom bem-humorado, de um episódio no qual Carolina Maria de Jesus foi chamada de “negra analfabeta e safada” por Ascenço Ferreira, escritor que proferiu essa fala agressiva e racista ao se sentir ofendido por não ter sido reconhecido por Carolina (ela nunca tinha ouvido falar do referido cidadão). Ver Mota, 1969.

<sup>97</sup> “(...) foi relegado à Carolina um quadrado onde lhe cabia *documentar* sua vida e a dos pobres. Isto é pronunciado de forma evidente no discurso de emudecimento que o editor [Audálio Dantas] imprimiu na apresentação do segundo livro publicado da autora, *Casa de alvenaria – diário de uma ex-favelada* (1961), recomendando que, depois dessa publicação, Carolina Maria de Jesus voltasse ao lugar do silêncio (...)” (Miranda, 2019, p. 164, grifo da autora).

A valoração que a obra recebeu esteve (e ainda está) relacionada a um campo delimitado e fixo de expressão, que circunscreve sua escrita a um lugar enunciativo emparedado à imagem da escritora favelada, que retrata “a realidade” – silenciando sua vitalidade autoral em um lugar *discriminado*: quarto de despejo da cidade, quarto de despejo da palavra (Miranda, 2019, p. 166, grifo da autora).

De fato, *Quarto de despejo* não foi pensado por Audálio Dantas como um livro de literatura, mas sim como um relato sobre a verdade da vida de uma favelada e de uma favela. Como se pode ver em um depoimento do jornalista publicado no jornal *Correio de Manhã*, em 1960, no qual ele conta do seu primeiro encontro com Carolina Maria de Jesus, Audálio deixa claro que, entre os textos que Carolina lhe mostrou na ocasião, apenas os manuscritos de *Quarto* lhe interessaram, considerando seus outros escritos como uma tentativa malograda de produzir literatura:

Passava eu pelas imediações da Favela do Canindé, quando notei uma forte discussão. Era Carolina protestando contra a falta de higiene dos vizinhos, intimando-os a melhorarem o asseio sob pena de arrolá-los no livro. Indaguei sobre esse livro que tanto terror causava aos moradores locais, ao ponto daquela mulher indefesa tomar tanta ascendência moral sobre a vizinhança, e, então, ela própria conduziu-me ao seu barraco, mostrando-me os originais. Porém aquele acervo *pareceu-me puramente literatice*, pois versava a respeito de assuntos estranhos à favela, na ficção de Carolina. Foi aí, que me caiu nas mãos *seus escritos realistas*, com tãda uma vivência contida *num palavreado rico de imagens, se bem que pobre de gramática* (Dantas, 1960, p. 8, grifos meus).

Mais de 50 anos depois, em um livro que reúne o que o jornalista considerou as melhores reportagens de sua carreira, Audálio Dantas rememora seu encontro com Carolina Maria de Jesus e as suas motivações em lançar um livro escrito por ela. Ele conta que em 1958, como repórter das *Folhas*, teve a ideia de acompanhar o cotidiano de uma favela que, por estar muito próxima do centro de São Paulo, “começava a incomodar” (Dantas, 2012, p. 15). Tratava-se da favela do Canindé, onde Carolina morava na época. Após alguns dias visitando o local, ele a conheceu. Ele reconta a ocasião desse primeiro encontro, e coloca que, diante dos escritos dela sobre a favela, sobretudo das páginas que Carolina havia escrito em 1955, percebeu que a reportagem idealizada por ele “estava, de fato, naqueles cadernos” (Idem, p. 16), posto que, em sua visão, nenhuma reportagem feita por ele poderia superar, em força e em verdade, os escritos de Carolina sobre a favela:

Nos três dias de visitas à favela, eu tinha recolhido informações suficientes para contar como o povo de lá vivia, mas, por mais que tivesse me enfiado pelo labirinto de barracos, pisado no chão lamacento, sentido o fedor das valas de esgoto, ouvido lamentos, xingamentos, blasfêmias e até palavras de conformismo, estava convencido de que não conseguia retratar aquele mundo miserável com a mesma força e a mesma verdade contidas naqueles cadernos (Idem).

Em seguida Audálio reproduziu no livro a primeira reportagem que lançou Carolina no jornal *Folha da Noite*, em 09 de maio de 1958. O título da reportagem – “O drama da favela escrito por uma favelada” – já deixa clara a importância que Audálio deu aos textos de Carolina: eram escritos verdadeiros, sobre uma dura realidade contada por quem a vivia. No texto da reportagem, chama a atenção um duplo movimento do jornalista na abordagem sobre Carolina: ele escreveu que sua vida “não é melhor nem pior que a dos demais favelados” (Idem, p. 22) e que as atividades cotidianas que Carolina fazia na favela eram feitas “como o fazem milhares de Maria em todas as favelas deste país” (Idem). Ou seja, na reportagem, Carolina é identificada com uma coletividade, representando não só os favelados do Canindé, mas também de todo o Brasil. Ao mesmo tempo, contudo, ele marca o que, a seu ver, era a única coisa que a distinguia dos demais favelados:

Ela sabe “ver” além da lama do terreiro, da nudez das crianças, da sordidez da vida. Só por isso ela é diferente dos outros favelados: vive integralmente a miséria da favela, mas tem o seu “mundo interior”, às vezes feliz, outras vezes profundamente angustiado. E, quando entra no seu “mundinho”, não esquece que o outro que a cerca, miserável, cruel, sofrido, que é por ela “biografado” (Idem).

Os escritos de Carolina sobre a favela do Canindé foram considerados na reportagem como o registro do dia a dia de um “aglomerado humano” (Idem, p. 22-23), um universo que Carolina retratou “sem retoques” de maneira que ninguém mais poderia ter feito com a mesma veracidade<sup>98</sup>. E o texto da reportagem prosseguiu caracterizando seus versos como “quadrinhas ingênuas”, reproduzindo um poema de Carolina que hoje

---

<sup>98</sup> “Com sua caligrafia nervosa, ela conta coisas que nenhum escritor do mundo será capaz de contar com tanta propriedade: traça um retrato sem retoques da favela, que aparece nítida, impressionantemente revelada em “diário” em quadrinhas, que são quase notícias de jornal, ou em “contos” e “romances” cujos personagens fervilham sob telhados de lata e zinco” (Idem, p. 23).

é um dos seus textos mais conhecidos<sup>99</sup> e comentando a variedade de conteúdo dos cadernos nos quais ela vinha escrevendo nos últimos anos até 1958, destacando entre eles os escritos sobre a vida na favela:

Os cadernos de Carolina Maria de Jesus são divididos em “poesia”, “contos”, “romances e provérbios”. Folheando-os, descobrimos coisas surpreendentes. Antes de tudo, ela é dotada de agudo senso de observação e talvez por isso retrate tão bem o meio em que vive. Dentre os seus escritos, o mais surpreendente é um “diário” em que ela descreve a vida no seu barraco e, talvez sem querer, faz uma autêntica reportagem da favela, que define como sendo “o quarto de despejo de São Paulo” (Idem, p. 24).

Audálio terminou a reportagem reproduzindo trechos do que viria a ser as páginas iniciais de *Quarto de despejo*, e anunciou que, junto à redação do jornal, estava reunindo recursos para publicar os escritos de Carolina Maria de Jesus sobre a favela, anunciando a intenção de publicar também “algumas de suas quadrinhas e, possivelmente, alguns ‘contos’” (Idem, p. 27), o que acabou não acontecendo.

Como foi dito acima, Carolina Maria de Jesus havia parado de escrever seus diários sobre a favela em 1955 quando conheceu Audálio Dantas, e foi sob o incentivo do jornalista que ela retomou a escrita sobre a favela do Canindé em 1958 (Silva, 2011). Ambos trabalharam juntos na composição do que foi um grande sucesso de vendas à época. Desde a primeira reportagem que publicou sobre Carolina, em 1958 até seu texto memorialístico, publicado em 2012, Audálio Dantas não escondeu a escrita literária de Carolina. Ao contrário, essa escrita foi reportada e parcialmente reproduzida já em fins dos anos 50. O que o jornalista fez foi marcar o pouco valor que ele considerou haver nos textos literários de Carolina, enfatizando, em contrapartida, o valor dos escritos nos quais Carolina registrou seu cotidiano na favela e os favelados do Canindé como depoimento, como uma reportagem que ele próprio planejou escrever, mas que ela fez com um conhecimento de causa que ele não poderia ter.

---

<sup>99</sup> “Não digam que fui rebotalho  
que vivia à margem da vida  
digam que eu procurava trabalho  
mas fui sempre preterida  
digam ao meu povo brasileiro  
que o meu sonho era ser escritora,  
mas eu não tenho dinheiro  
para pagar uma editora”.

Se, por um lado, essa distinção feita por Audálio Dantas pode significar um silenciamento da escrita literária de Carolina Maria de Jesus, por outro, ela pode demonstrar também um gerenciamento do editor sobre o texto dela, no sentido de orientar sua escrita para um território no qual ela poderia se destacar: o do relato social, o testemunho da realidade. Em outras palavras, escrever sobre “assuntos estranhos à favela” pode ter significado para Audálio uma tentativa de Carolina entrar num jogo que, para o jornalista, ela não estava apta a jogar: o jogo da literatura canônica, isto é, o jogo da escrita cujo objetivo é chamar a atenção sobre si mesma, sobre a forma do texto. Ele pode ter entendido que, numa tradição literária a qual, à época, era seguida por escritores como a já citada Cecília Meireles (1901 – 1964), mas também Guimarães Rosa (1908 – 1967), João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), Rachel de Queiroz (1910 – 2003) e Clarice Lispector (1920 – 1977), o texto de Carolina Maria de Jesus teria poucas chances de se destacar pela sua forma.

Seja como for, *Quarto de despejo* foi pensado como um livro no qual uma verdade foi escrita, não causando espanto, portanto, que a valoração desse diário nos anos 1960 tenha ficado atrelada à ideia de verdade, de revelação da realidade, de denúncia, de protesto. O que, do meu ponto de vista, chama a atenção nos artigos de jornais e revistas desse período sobre Carolina Maria de Jesus é perceber que neles foram publicadas considerações sobre *Quarto* que o aproximam da alcunha de literatura, ainda que de maneira ambivalente. Se a imagem de Carolina foi explorada à exaustão na repercussão do lançamento de *Quarto*, muitas vezes em matérias jornalísticas sensacionalistas, em um contexto de disputa de periódicos por leitores; se isso ocorreu em um enquadramento narrativo de exotização de Carolina; e se foi fundamentalmente pela mensagem do texto e não pela sua forma que seu diário foi abordado na época, é possível ver também, em meio a tudo isso, considerações veiculadas pela imprensa sobre a escrita de Carolina, sua autoria, sua maneira de escrever e a importância dessa escrita para a literatura brasileira.

### **3.5. Lampejos de literatura na escrita da verdade**

Olhar a recepção de *Quarto de despejo* pela imprensa brasileira dos anos 60 é como observar um emaranhado de diversas considerações sobre Carolina Maria de Jesus, sua vida, as notícias dos eventos que ela participou sob o sucesso do seu livro, trechos de falas feitas pela escritora em entrevistas por ela concedidas, o impacto que seu diário

causou nos leitores da época, que provocou tanto comoção quanto abordagens depreciativas de Carolina e sua escrita. Mas é também observar como o livro recebeu avaliações críticas que, de alguma maneira, destacaram aspectos literários do livro. E parte dessas avaliações foram feitas por escritores que, nesse período, já eram reconhecidos como grandes jogadores da literatura no Brasil.

Ficou bastante conhecido um diálogo entre Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus, registrado pelo escritor mineiro Paulo Mendes Campos (1922 – 1991) e publicado na revista *Manchete*, em 1961. Na ocasião, segundo Campos, Carolina autografa um exemplar de *Quarto de despejo* para Clarice, em cuja dedicatória ela escreveu: “À ilustrada e culta escritora Clarice Lispector desejo felicidades na vida” (Campos, 1961, p. 63). Em seguida, Carolina disse a Clarice o seguinte:

- Tive olhando o seu livro: como você escreve elegante!
- E como você escreve verdadeiro, Carolina! (Idem, grifos meus)

Notem que, enquanto Carolina Maria de Jesus marca a elegância da escrita de Clarice Lispector, esta, por sua vez, marca a maneira verdadeira da escrita daquela. O julgamento de Clarice, embora sucinto, contém uma ambiguidade quanto ao seu significado: se Carolina “escreve verdadeiro”, isso pode se referir tanto à forma da escrita adotada em *Quarto* quanto ao conteúdo, à mensagem do livro. Se é impossível saber, por esse breve comentário, se foi o modo pelo qual Carolina escreveu ou o tema do qual ela tratou em seu diário que chamou mais a atenção de Clarice, por certo é a veracidade do texto de *Quarto* que a escritora modernista sublinha<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Como coloquei no início deste capítulo, forma e conteúdo são questões que atravessam os debates internos ao campo artístico. Exemplifiquei isso na literatura brasileira apresentando as ideias de Graciliano Ramos e Cecília Meireles sobre o fazer literário. Observem que o posicionamento de Cecília não é exatamente oposto ao de Graciliano. Em ambos, forma e conteúdo operam na composição do texto literário. A diferença reside na acentuação que cada um dá ao objetivo da escrita literária, que em Graciliano significa dizer o que tem que ser dito, resultando numa mensagem clara e num texto “seco”, enquanto em Cecília significa contar uma história a partir da preocupação com o ritmo das palavras utilizadas na escrita literária, envolvendo o leitor de uma maneira distinta a que um historiador faria. A distinção entre forma e conteúdo que faço aqui para fins analíticos pode não ter ocorrido no julgamento que Clarice fez do diário de Carolina. O “verdadeiro” daquela pode ter significado as duas coisas, a forma e o conteúdo da escrita desta. E ter sido tão elogioso quanto o “elegante” pelo qual Carolina elogiou a escrita de Clarice. Mas a escolha que esta faz pelo termo “verdadeiro” está, como se verá ao longo deste capítulo, em profunda consonância com a recepção que *Quarto de despejo* teve nos anos 1960, que sempre acentuou a verdade presente na escrita de Carolina Maria de Jesus.



Em um artigo publicado em 1960 no *Jornal do Brasil* e que recebeu o título de “A humilde verdade”, o poeta Manuel Bandeira (1886 – 1968) fala da escrita de Carolina em *Quarto* em meio às desconfianças que ocorreram em torno da autoria do livro, posto que houve quem o considerasse obra de Audálio Dantas, e não de Carolina. No texto, Bandeira conta de uma amiga enfermeira com quem o poeta conversava sobre a atuação profissional dela em favelas do Rio de Janeiro, onde sua amiga conheceu de perto “a miséria dos morros cariocas” (Bandeira, 1960, p. 3). Bandeira relata tê-la incentivado a escrever essa experiência, o que sua amiga recusou alegando não ter o devido talento literário para isso. “Insisti que a literatura seria o menos no livro, o importante era o depoimento, a ‘verdade nua e crua’” (Idem), respondeu o poeta, que sugeriu que sua amiga “escrevesse a coisa em forma de diário”.

Partindo desse relato, Bandeira fala de *Quarto de despejo* destacando a importância do texto pelo que ele tem de descrição da realidade, ficando claro que, para o poeta, dado a matéria de que trata Carolina Maria de Jesus no livro, não importava a literatura na sua escrita, mas o conteúdo dela em si mesmo. Não obstante, Bandeira não deixa com isso de comentar a escrita de Carolina, de seu talento literário, dos efeitos possíveis na leitura de seu texto e da poesia presente nele:

(...) *Carolina tem bastante talento literário para não fazer literatura, para dizer as coisas pão-pão queijo-queijo, para não ser senão a copista da “humilde verdade”*. Seu livro é por isso mesmo pungente, gritantemente autêntico. Não poupa ninguém. Os exploradores dos pobres, os responsáveis pela miséria dos favelados não prestam, mas os favelados também não prestam. (...)

Nesse longo depoimento a própria monotonia dos incidentes dá o infernal sentido da eternidade na miséria, não falta, *de vez em quando, um toque rápido de poesia*. Como, por exemplo, quando ela fala de certo catador de papel: “Ele vende papel e compra pinga e bebe. Depois senta e chora em silêncio”. Ou ao confidenciar a alegria de ver lume no fogão: “Casa que não tem lume no fogo fica tão triste! As janelas fervendo no fogo também serve de adorno. Enfeita um lar”. Duas cenas atestam o talento descritivo de Carolina – a festa de seu Suza e o episódio da matança do porco (Idem, idem, grifos meus).

Manuel Bandeira claramente não pensa a escrita de Carolina Maria de Jesus como pertencente à tradição canônica, entendendo-a como uma contribuição à literatura produzida nessa tradição. Mas isso não significa que ele não tenha visto literatura alguma no que Carolina produziu. O poeta enfatiza a verdade “humilde” do texto dela, mas também tece comentários sobre a forma como ela escreveu. Em meio a escrita da verdade de Carolina,

certamente o ponto mais importante de *Quarto de despejo* para o poeta, ele fala do talento literário que diferencia a escrita de Carolina de um mero registro de acontecimentos cotidianos, e também das manifestações poéticas que emergem de sua maneira de narrar.

Já a escritora Rachel de Queiroz, em texto publicado na revista *O Cruzeiro*, em 1960, faz uma consideração crítica sobre *Quarto de despejo* onde a distinção entre literatura e relato diarístico é marcada para classificar o texto de Carolina como não literário:

A leitura de “Quarto de Despejo” me fez pensar em alguns nomes – Samuel Pepys, Ann Frank, Helena Morley. Diários escritos sem intenção literária, completamente diversos desses jornais de bons autores, que são escritos para a leitura e trabalhados como verdadeiras obras de arte, a despeito da fingida espontaneidade. *Fragmentos do cotidiano de uma vida humana, sem disfarces nem enfeites, depoimento em cuja verdade se pode confiar porque não se destinava a olhos estranhos. Sim, o que choca e impressiona e nos vai direto ao coração num livro como o de Carolina é a sua autenticidade palpitante, e aquele gosto cru de vida ao natural, aquela sensação de contato com matéria-prima, em vez de produto manufaturado* (Queiroz, 1960, p. 154, grifos meus).

Ao falar da escrita de diários como não contendo “intenção literária”, Rachel de Queiroz fala de diários publicados e já muito famosos naquela época como textos que foram escritos com verdade, posto que não foram feitos para serem lidos. Nesse sentido, o livro de Carolina Maria de Jesus não era literatura porque não se propunha a ser. A sua “autenticidade palpitante” parte do texto escrito sem o trabalho “manufaturado” que a literatura exige, e é justo nessa falta que a escritora entende residir o valor de *Quarto de despejo*. Rachel não comenta a forma da escrita de Carolina porque para ela isso é manifestamente irrelevante no livro.

Ainda assim, essa forma apareceu em seu comentário crítico submersa nos efeitos que a escritora alega ter sentido na leitura de *Quarto*: o “gosto cru de vida ao natural” e a “sensação de contato com matéria-prima” de que fala Rachel de Queiroz revelam a atuação do próprio texto de Carolina Maria de Jesus na escritora cearense.

Sobre as notícias que circulavam acerca das intenções de Carolina Maria de Jesus em publicar contos e romances, Rachel de Queiroz se mostrou reticente no texto: “Não sei se isso será possível, se para isso ela tem o instrumento adequado” (Idem, idem). Decerto a escritora se referiu aqui ao domínio das regras do jogo literário do cânone ocidental que discuti aqui nos capítulos anteriores, assim como o domínio da tradição

literária brasileira, dos seus estilos, do que já tinha sido feito nessa tradição e do que estava em voga na literatura brasileira de meados do século XX.

Tanto Rachel de Queiroz, quanto Manuel Bandeira e Clarice Lispector eram nesse período reconhecidamente destacados jogadores da literatura no Brasil. Possivelmente eles leram *Quarto de despejo* como profissionais da escrita avaliando o livro de uma escritora amadora. Isso pode dizer também de uma dose de condescendência nessas avaliações. O fato é que eles publicaram considerações sobre *Quarto* que disseram, direta ou indiretamente, do jeito de Carolina Maria de Jesus escrever, reconhecendo a sua autoria e a potência de seu texto. Carolina escreveu a verdade, mas não o fez de qualquer maneira.

### **3.6. A dupla valoração da escrita de Carolina Maria de Jesus**

Se o jogo literário da tradição ocidental enfatiza a maneira de se escrever um texto como fator mais importante para a literatura, com o que vimos até aqui, as avaliações críticas da escrita de Carolina Maria de Jesus no contexto da recepção de *Quarto de despejo*, nos anos 1960, atribuíram valor ao livro a partir da preeminência da verdade que se acreditou estar escrita nele. Isso gerou uma dupla valoração de Carolina e sua escrita nesse período: *Quarto* foi lido mormente como texto não literário, mas também como um livro importante para a literatura brasileira. Em relação a Carolina, os jornais e revistas da época estão repletos de categorizações que paralelamente se referem a ela, por um lado, pelos termos “escritora” e “autora” e, por outro, por termos como “a negra”, “favelada” e “catadora”.

A meu juízo, isso se deve ao fato de a vida de Carolina Maria de Jesus, o que se noticiava sobre a trajetória dela no contexto da produção e recepção de *Quarto de despejo* ter sido um fundamento em grande medida condicionante das avaliações que o livro recebeu. Em outras palavras, os periódicos da época deixam ver que *Quarto* foi avaliado a partir do que se sabia sobre Carolina, de que ela narrou nesse livro situações que ela viveu, acontecimentos dramáticos que ela testemunhou, o outro lado da modernização de São Paulo que somente uma escritora como Carolina poderia ter contado com a propriedade com a qual contou. Efeito disso foi que a imagem de Carolina Maria de Jesus como escritora era quase sempre atravessada pela imagem da Carolina favelada nas

abordagens que ela recebeu na imprensa desse período. E assim a escrita de Carolina, quando foi avaliada em seus próprios méritos, o foi de maneira ambivalente.

Paradigmático dessa ambivalência ocorrida na recepção de *Quarto de despejo* se verifica em uma reportagem do *Correio da Manhã* sobre o sucesso do livro publicado em 1960.



Imagem 2: Carolina Maria de Jesus noticiada na coluna de José Condé no jornal *Correio da Manhã*, 1960.

O livro “Quarto de Despejo”, da favelada Carolina Maria de Jesus continua sendo um recorde absoluto de venda nos últimos dias, principalmente no Rio e em São Paulo. Na foto acima: a autora – quando do lançamento da obra, com tarde de autógrafos na Livraria Francisco Alves, da Capital paulista (Condé, 1960, p. 2, grifos meus).

Na mesma nota, o autor se refere a Carolina Maria de Jesus pelas palavras “favelada” e “autora”, a primeira marcando sua origem de classe, enquanto a segunda marca o trabalho de sua escrita que resultou no sucesso de vendas de *Quarto*. A ordem entre essas categorizações publicadas no texto muito possivelmente não é gratuita: Carolina é antes chamada de “favelada” porque era essa identificação o que mais interessava na recepção de seu livro. Ao mesmo tempo, a foto à qual o texto se refere (Imagem 2) mostra Carolina vestida para uma solenidade, no caso uma tarde de autógrafos, escrevendo, concentrada, em um exemplar de seu diário. A nota, junto com a foto, vem entre outras notas referentes a outras celebridades do mundo das artes, entre elas Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. “Escritores e Livros” é o título que dá nome a essa coluna do jornal, parte do periódico que tratava especificamente de assuntos literários<sup>101</sup>.

Abordagem semelhante se pode observar em um comentário crítico sobre *Quarto* assinado por Waldir Ayala e publicado na revista carioca *Leitura*, no mesmo ano de 1960. Tendo sido uma revista especializada em literatura, o comentário de Ayala aparece em meio a outras considerações críticas sobre o livro em reportagem de Rosa Pessoa:

*Não estamos diante de uma obra literária, de criação, mas como depoimento humano, trata-se do momento mais grave pôsto em livros em tôda a nossa literatura. O que lhe falta em estilo, em ritmo ordenado, sobra em veracidade e dôr. A única finalidade de seus rabiscos, de suas confissões de suas acusações, de seu reconhecimento, era que algo acontecesse, capaz de mudar seu provérbio. E o seu provérbio diz: “Não há coisa pior na vida do que a própria vida (Pessoa, 1960, p. 37, grifos meus).*

Ao mesmo tempo em que o crítico foi categórico ao afirmar a não literariedade de *Quarto de despejo*, ele afirma, de maneira igualmente categórica, que o diário foi “o momento mais grave pôsto em livros em tôda a nossa literatura”. O “estilo” e o “ritmo

---

<sup>101</sup> Exemplo similar se encontra na reportagem assinada por Silva Neto publicada na revista *Manchete* em de 1960 com o título “A escritora negra já trocou a favela pelo asfalto” foi publicado em letras grandes ao lado de uma fotografia – de autoria de Ivo Barretti – de Carolina Maria de Jesus vestida com saia florida e uma camisa surrada cuja estampa é a bandeira do Brasil. Atrás de Carolina, a imagem mostra os barracos da favela do Canindé, de onde a escritora tinha se mudado. Com a mão esquerda Carolina segura um livro, enquanto com a direita ela toca o que parece ser uma tábua de madeira, material com o qual os barracos da favela eram construídos. Carolina não sorri para a câmera, mas a mira com um olhar sério. A reportagem fala do sucesso de *Quarto de despejo*, das traduções do livro, da vida de Carolina e de sua saída da favela do Canindé, entre outras coisas. O subtítulo da reportagem é: “com dois anos de escola primária, Carolina escreveu o ‘best-seller’ do ano”. Principalmente na foto, mas também no texto da reportagem, Carolina é simultaneamente colocada como escritora e favelada, com preeminência desta última categoria na referência a ela. Ver (Neto, 1960).

ordenado” que na opinião dele faltavam no texto de Carolina não eram tão importantes diante da verdade que o texto apresentava ao leitor brasileiro da época. E é por essa verdade que o livro, mesmo não sendo literário, tem valor para “tôda a nossa literatura” na opinião do crítico. Ao mesmo tempo em que nega a criatividade autoral de Carolina na escrita de *Quarto*, Ayala afirma a importância da obra para toda a literatura brasileira. É como se, mesmo não sendo uma escritora de literatura, o texto de Carolina fosse, em alguma medida, literário, dada a importância que sua mensagem teve para toda uma tradição literária.

Já na revista *Brasileense* lê-se, em artigo publicado em 1960 e assinado por Audálio Dantas, uma crítica, citada pelo jornalista, de Leonardo Arroyo, para quem considera que *Quarto de despejo*:

(...) dá uma lição que deve ser aproveitada urgentemente pelos nossos escritores. *Nas suas páginas humildes, na sua semântica e léxico originais, no trato do tema, na pureza do seu estilo, no seu ar de tristeza e na dolorosa significação de suas quase parábolas instintivas, transcende uma profunda comunicação.* Nelas palpita a palavra tão desmoralizada da mensagem – agora dignificada – permanentemente esperada pelo povo, geralmente afastado de nossas elites culturais (Arroyo apud Dantas, 1960, p. 238, grifos meus).

A pureza que o autor enxerga no estilo da escritora remete, no conjunto do texto, muito mais à sua condição social de pobreza do que a méritos criativos que o crítico de fato tenha visto no livro. A voz de Carolina expressa no diário é identificada pelo crítico com a palavra do “povo”, a dignificação de sua mensagem. E é pela noção de instinto e não de criatividade que Arroyo comenta as “quase parábolas” escritas por Carolina no livro. Ao mesmo tempo o autor assinala a originalidade semântica e lexical do texto de Carolina, e afirma existir um estilo em sua escrita, assim como uma potência de *Quarto* na comunicação com os leitores. Leonardo Arroyo reconhece a força do livro, comenta aspectos formais do texto, mas nega a atuação intencional de Carolina na composição dessa obra<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Um outro exemplo desse tipo de abordagem é o que se verifica em um artigo sobre o lançamento de uma edição das *Confissões* de Agostinho de Hipona, assinado por César Leal e publicado no *Diário de Pernambuco* em 1961. Ao falar desse tipo de literatura confessional como tendo sido criado pela referida obra de Santo Agostinho, Leal cita outros nomes como representantes dessa tradição, nomes como Jean-Jacques Rousseau, Blaise Pascal e “num certo sentido, até o popular Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus” (Leal, 1961, p. 6), classificando o livro como “relatoria de uma favelada, sem pretensões romanescas” (Idem). O crítico menciona o texto de Carolina numa tradição repleta de escritores

“Favelada” e “autora”; um livro não literário mas importante para a literatura brasileira; uma narrativa impactante, mas oriunda de uma manifestação espontânea, e não de uma atividade de elaboração escrita: como se pode notar, *Quarto de despejo* foi lido nos anos 60 na intersecção entre texto e contexto, no qual o primeiro foi discutido a partir do segundo. Os jornais e revistas que publicaram artigos sobre *Quarto*, trataram a escrita de Carolina a partir das condições nas quais ela ocorreu, consistindo nisso o que eu estou chamando aqui de ambivalência na recepção da autora no contexto do lançamento do seu *best-seller*.

O sociólogo Zygmunt Bauman (1925 – 2017), em um de seus estudos sobre a modernidade, entendeu por ambivalência a possibilidade de atribuir mais de uma categoria a um mesmo evento ou objeto. Para ele, a ambivalência se trata “de uma desordem específica da linguagem”, que decorre da “função nomeadora (segregadora)” que a linguagem desempenha. Ele diz ainda que a ambivalência é algo que não diz apenas da linguagem, mas de toda tentativa de classificação e controle típicas da modernidade, todas fracassadas e fadadas inevitavelmente ao fracasso, posto que a existência, as coisas e eventos do mundo nunca são de fato apreendidos pelos catálogos modernos, que acabam, por sua vez, gerando mais ambivalências:

A taxonomia, a classificação, o inventário, o catálogo e a estatística são estratégias supremas da prática moderna. A mestria moderna é o poder de dividir, classificar e localizar — no pensamento, na prática, na prática do pensamento e no pensamento da prática. Paradoxalmente, é por essa razão que a ambivalência é a principal aflição da modernidade e o mais preocupante dos seus cuidados. A geometria mostra como seria o mundo se fosse geométrico. Mas o mundo não é geométrico. Ele não pode ser comprimido dentro de grades de inspiração geométrica (Bauman, 1999, p. 23, grifo do autor)<sup>103</sup>.

Por certo, *Quarto de despejo* despertou diversas reações nos anos 60. Entre essas reações, houve também um reconhecimento da escrita de Carolina Maria de Jesus e de sua importância, ainda que tal reconhecimento, submerso na ideia de verdade e

---

reconhecidos, mas o faz de uma maneira incerta, marcando a origem de classe da escritora e não o trabalho de sua escrita em *Quarto*.

<sup>103</sup> Segundo Antônio Geraldo da Cunha, em seu *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa* (2010), a palavra “ambivalência” vem do francês *ambivalence*, vocábulo formado pelo prefixo *ambi*, que em latim significa “de ambos os lados, ao redor de”, acrescido à palavra *valence*, que vem do latim *valer*, significando “ter valor, custar”. “Ambivalência”, então, passa a ideia de uma valoração incerta, que segue dois ou mais sentidos, por vezes, contraditórios. Esse vocábulo, assim como vários outros formados pelo prefixo *ambi*, foram introduzidos na linguagem científica internacional no século XIX (Cunha, 2010), justo no auge do cientificismo catalogador que Bauman identifica como característico da modernidade.

autenticidade da narrativa sobre a favela escrita por uma favelada, tenham ocorrido junto a negação desse mesmo reconhecimento, fazendo com que muitas vezes a ambivalência se desdobrasse em ambiguidade, como entendo ser o exemplo do comentário de Leonardo Arroyo, que nega e afirma ao mesmo tempo a escrita de Carolina. No caso de Walmir Ayala, o literário designa a importância do texto para as letras brasileiras, e não o trabalho no qual consistiu sua escrita, enquanto José Condé noticia a sessão de autógrafos de Carolina numa coluna literária, comentando-a em meio a outros escritores reconhecidos pela crítica, mas marcando antes de tudo que se tratava de uma “favelada” quem estava autografando os livros na foto estampada no jornal.

Em um país onde o domínio da leitura e da escrita esteve profundamente implicado no processo de colonização e na formação de grupos de letrados que, muito tempo depois da independência, afirmaram seu poder e sua distinção pelo domínio das letras, formando o que Angel Rama chamou de “cidade letrada” (Rama, 2015), *Quarto de despejo* parece ter provocado leituras contraditórias, críticas confusas diante de um fato novo no universo literário nacional.

### 3.7. A escrita de Carolina avaliada nos anos 60

A escrita de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo* foi em alguns momentos destacada, embora a ambivalência “escritora-favelada”, categorização comum na recepção da escritora nos anos 1960, permaneceu orientando essas considerações. Exemplo disso se encontra em uma reportagem da revista *Manchete*, de 1963, sobre a autobiografia que a cantora Elza Soares planejava lançar nesse ano. A reportagem conta que as cópias do livro contando a vida de Elza Soares foram apreendidas 15 dias antes do lançamento pelo “Juiz de Menores da Guanabara, Dr. Alberto Augusto Cavalcanti de Gusmão”, sob a acusação de que o livro continha muitas “passagens imorais”. O texto da reportagem, assinada por Esdras Passaes, faz o seguinte comentário sobre o livro de Elza:

O livro EU SOU DONA ELZA retrata, em princípio, as misérias e as grandezas de uma artista popular. Mas faltou qualidade literária ao “escritor-fantasma” escolhido pela cantora. As passagens chamadas “fortes” tornaram-se, na verdade, pornográficas. Há quem pretenda comparar o livro de Elza Soares ao “Quarto de Despejo”, de Carolina Maria de Jesus. Com efeito, essas duas mulheres são produto do morro e da favela, viveram intensamente, constituem exemplos de trabalho e de dedicação aos filhos e lograram superar as mais dramáticas dificuldades. *Carolina, todavia, apresenta sua trágica existência através de um*



*prisma em que se confunde a arte e a espontaneidade. O mesmo não pode ser dito quanto à autobiografia de Elza Soares (Passaes, 1963, p. 102, grifos meus).*

Novamente Carolina Maria de Jesus e Elza Soares são colocadas em uma mesma reportagem como já havia sido feito pela revista *O Cruzeiro*, como vimos anteriormente. Aqui, contudo, elas são comparadas em uma consideração crítica do livro autobiográfico de Elza de teor fortemente moralista. Em contraposição ao “pornográfico” conteúdo do livro da cantora, a “arte” da escrita de Carolina é afirmada junto à “espontaneidade” dessa escrita, num movimento onde a afirmação e negação do trabalho de elaboração textual da escritora ocorre em paralelo. Contudo, chama a atenção no texto da reportagem que o texto de Carolina, em comparação com a autobiografia de Elza, não é caracterizado como uma escrita cujo único valor é a verdade, mas também pela sua forma, que a distingue de um outro texto, este sim visto como destituído de “qualidade literária” pelo repórter.

A escrita de Carolina foi novamente comparada com um texto autobiográfico no jornal *Diário de Pernambuco*, em 1966. O artigo, assinado por José Cláudio, fala de um livro lançado em 1965 – isto é, no ano anterior, já que o texto foi publicado numa edição do jornal de 1966 – escrito por J.P. Gonçalves, cujo título é “Devo odiar meu pai?”. Trata-se, segundo o autor, de um livro sobre a vida num engenho de cana de açúcar em algum lugar do Nordeste. A “novidade” do livro, segundo o crítico, consistia no fato de o autor ter vivido, de fato, em um engenho, por ser “um filho de cortador de cana”, e que depois foi parar em casas de assistência “à infância desamparada” onde “o roubo” e “a pederastia” são “matérias obrigatórias”, nas palavras do crítico. A narrativa, ainda segundo o crítico, é repleta de “pieguismo”, “caipirismo”, lugares comuns, revelando a “falta de jeito” para escrever de alguém que veio “de baixo”, “da toca” (Cláudio, 1966, p. 17)

Ele faz a comparação entre J.P. Gonçalves e Carolina Maria de Jesus ao falar da escrita do primeiro:

Surpreende-se ali o esforço do recém-alfabetizado, do nôvo-rico das letras, que não sabe discernir direito o que tem ou não cabimento dentro do livro. *Carolina, do “Quarto de Despejo”, possuía, ou alguém lhe deu, a noção do diário, que é aliás uma das formas mais requintadas de se contar história*, e o autor do “Devo odiar meu pai?” não: o autor vai para lá e para cá, estanca e submerge para reaparecer mais além e retomar a narrativa de um ponto imprevisto, e muitas vezes parece outra pessoa, desde a sintaxe à ortografia, como se algum revisor

tivesse metido a mão ali para “endireitar a matéria” ou mesmo tivesse feito algumas partes (Idem, grifos meus).

Observem que o autor coloca dúvidas sobre se a melhor qualidade da escrita de Carolina Maria de Jesus veio dela ou lhe foi sugerida por alguém, numa provável alusão a Audálio Dantas. Contudo, sendo ou não ideia dela, o texto afirma que em *Quarto de despejo* há uma qualidade na composição que não se encontra no livro de J.P. Gonçalves. Todavia, o crítico segue falando do livro, dessa vez em tom mais elogioso, dizendo que, a despeito dos problemas citados, “o rapaz” – se referindo ao autor – “tem o que contar” e tudo o que ele conta no livro carrega a “marca da coisa que foi sofrida”. E mesmo “sem uma noção mínima” do conhecimento necessário para escrever um livro, ele escreve, e o resultado é um livro que possui o mérito de envolver o leitor no ambiente narrado na história e, principalmente, de relatar o que de fato foi vivido por quem conta a história:

E como ninguém falou desse livro, senti-me na obrigação de falar de novo, porque ele merece mais de uma referência. É um livro fora do comum. Somente quem veio de baixo, da massa (sic) dos torturados, é que poderia tê-lo escrito (Idem).

Ao que parece, o critério segundo o qual um livro é valorizado por conter a escrita de uma verdade que o autor ou a autora viveu não foi exclusivo da recepção de Carolina Maria de Jesus, e a autora se tornou uma referência para esse tipo de narrativa no Brasil nos anos que se sucederam ao sucesso de *Quarto de despejo*. Em 1962, por exemplo, numa matéria que foi publicada na revista *Mundo Ilustrado*, o lançamento de um livro escrito por um ex-presidiário foi anunciado como uma narrativa da “sordidez dos presídios”, particularmente da “vida intestina da Ilha Grande e do Presídio Central”, contada pelo autor “com tôda crueza”. Ao final do texto, assinado por Jorge Wilson França, foi colocado que o referido livro causaria “um impacto tão grande quando do lançamento do livro de Carolina Maria de Jesus, ‘Quarto de Despejo’” (França, 1962, p 44).

Nessa mesma revista apareceria no ano seguinte a notícia do lançamento do romance “Candango no Arraial do Cabo”, de autoria de Accioly Lopes, descrito na matéria como “caboclo pernambucano”, quem escreveu o romance a partir de sua experiência de vida no campo, quando criança, e como operário numa fábrica em Cabo

Frio (RJ). Sobre o livro, a matéria diz que seria “um sucesso muito maior que Carolina Maria de Jesus, a autora de ‘Quarto de Despejo’” (Ventura, 1963, p 41)<sup>104</sup>.

### 3.8. Carolina Maria de Jesus: escritora

Em menor volume, a imprensa da época apresenta também exemplos de textos publicados em periódicos nos quais Carolina Maria de Jesus foi tratada como escritora de maneira mais inequívoca em relação aos exemplos analisados até aqui. Em uma delas, a passagem de Carolina pela cidade de Caruaru foi noticiada no *Diário de Pernambuco* em uma nota do jornal cujo título trazia em letras maiúsculas “Escritora Carolina Maria de Jesus, hoje, numa tarde de autógrafos”. O subtítulo do texto, assinado por Celso Rodrigues, se refere a Carolina como “autora de ‘Quarto de Despejo’”, sendo um dos poucos momentos nos quais a escrita de Carolina não foi noticiada colocando em destaque sua condição de favelada. Na nota, referente ao lançamento do livro em Caruaru, contudo, o repórter escreveu que “a já famosa escritora favelada” (Rodrigues, 1960, p. 2) receberia uma série de homenagens pela prefeitura da cidade para a ocasião.

A consideração mais próxima a um reconhecimento pleno do talento literário de Carolina Maria de Jesus talvez tenha sido a que foi publicada na revista *Leitura*, em 1961, de autoria de Hernani Ferreira. Já no início do artigo, o autor defende o estatuto de escritora para Carolina, assim como a qualidade de seu texto em *Quarto de despejo*:

Muito se tem dito do livro de Carolina. Se é ou não um livro de real valor, se ela é ou não escritora, se o livro ficará ou passará.

Não obstante, uma coisa é certa: o livro está na oitava edição, com a tiragem de 80.000 exemplares e está sendo traduzido para o inglês, para o italiano, para o idisch (sic), para o francês, etc.

Ora, se o livro não tivesse aquele mínimo de qualidades necessárias, tal expansão não seria possível.

---

<sup>104</sup> Menciono novamente a pesquisa de Reinheimer (2023), especialmente a contextualização que a pesquisadora faz da formação do campo das artes plásticas no Brasil do século XX. Principalmente na primeira metade desse período, norteariam as ações dos agentes desse campo a construção da identidade nacional e a representação do Brasil popular, do brasileiro anônimo do “povo”, notadamente de regiões do interior do país, mas também de áreas urbanas. “No Brasil, enquanto a arte ‘moderna’ se constituía a partir de um processo de individualização (REINHEIMER, 2014), desenhava-se um campo cultural pautado no ‘popular’ e em outros ‘primitivos’ internos. Na década de 1950, organizou-se, no interior do país, uma busca por móveis antigos, estatuária barroca e objetos do que começava a ser definido como ‘arte popular’” (Reinheimer, 2023, p. 207). A recepção de *Quarto de despejo*, assim como a relação desse diário com livros semelhantes em termos de autoria e temática, representam um lastro desse quadro mais geral do campo artístico brasileiro.

Mas a verdade é que o livro tem qualidades altas. A verdade é que Carolina foi escritora (em *Quarto de Despêjo*) (Ferreira, 1961, p. 41)

Em seguida ele fala da escrita, das dificuldades que acometem qualquer escritor, que escrever se trata de “uma das mais difíceis artes”, para a qual não há escola, tendo que cada escritor descobrir o seu próprio caminho na escrita. O crítico elenca também as qualidades que, a seu juízo, um artista da escrita precisaria ter: “sensibilidade, moral, senso de beleza, capacidade seletiva, espírito crítico, noção de tempo-espço, noção de equilíbrio, etc.” (Ferreira, 1961, p. 41). Coloca também que todo escritor precisa ter o seu próprio universo, a partir do qual constrói a sua literatura. Por fim, o autor coloca a originalidade como valor da escrita literária, que para ele consiste na “maneira de ser, sua forma, o seu estilo” (Idem) que pertence à personalidade do escritor. Posto isso, Hernani Ferreira afirma o seguinte: “Carolina, em *Quarto de Despêjo*, virtualiza e realiza todas essas qualidades” (Idem).

O livro tem senso de equilíbrio, senso poético, senso crítico, senso moral. Tem até filosofia de ação. Carolina tem seus valores, seus padrões, suas normas de ação e de contemplação. Não é de forma alguma, uma inconsciente, uma cega, uma criança que não sabe o que quer.

Tem um ponto de partida e um ponto de chegada. Tem suas normas e suas leis interiores. E, amparada nessas normas e leis, é que enfrenta a realidade e dela extrai o que tem de mais significativo, de mais simbólico, de mais universal. Depois, recose êsses elementos ao calor de sua sensibilidade. Tece pacientemente o substrato daquilo que quer nos mostrar, daquilo que a seu ver tem maior importância. E consegue (Idem).

Ele prossegue dizendo que Carolina, através de *Quarto*, faz chegar ao leitor “a imagem de um mundo em que viveu durante onze anos” sem deformar ou deturpar a realidade, dando, ao contrário, sentido, nexos à realidade narrada. Por isso ele nega que esse diário se trate de um documento, de uma reportagem:

Será apenas reportagem a interpretação de pai que apanhava constantemente do filho e que não obstante, quando êste vai preso os olhos do velho o vêem como se fora um santo carregado no andor? E será apenas reportagem o episódio dos baianos, da “festa” do Zuza, do deputado loiro, do menino de doze anos embriagado, da torneira do porco, do cego, do Frei Luís, do moço que casou, do embrulho contendo dois ratos mortos? (Idem)

Como o autor acredita que uma reportagem trate “apenas do objetivo”, e a escrita artística passa também pelo subjetivo, *Quarto de despejo* não pode ser uma reportagem, já que ela escreveu em seu diário sua reação, que é “única, pessoal e intransferível”:

Eis porque não é apenas uma repórter, sendo antes de tudo, uma escritora. Uma autêntica escritora, pelo menos em Quarto de Despejo.

Se vai ou não continuar sendo escritora, isso não sabemos. Mas, por enquanto, dê-se a Carolina o que é de Carolina.

Não tem, pois, sentido o querer-se despojá-la de suas qualidades, a fim de situá-la como ingênua manejadora de lápis e papel. Ela, é, sem dúvida, muito mais que isso.

Leia-se seu livro... (Idem)

O crítico não só afirma a autoria de Carolina Maria de Jesus e o caráter literário de *Quarto de despejo*, como também afirma o trabalho de sua escrita, sua intencionalidade, a dramaticidade da narrativa, sua maneira singular de compor um texto. A verdade como critério para a avaliação da escrita de Carolina permanece aqui: notem que Hernani Ferreira afirma que, em meio à defesa que faz da atuação de Carolina na escrita de *Quarto*, ao mesmo tempo que enuncia o simbolismo que a escritora extraiu da realidade para escrever seu diário, também comenta que ela o teria feito sem alterar a realidade. Mas como isso seria possível em um texto no qual o próprio crítico afirma ter sido fruto da criação e sensibilidade subjetivas de Carolina? A ambivalência permanece operando no julgamento de Ferreira, mas sem dúvida com maior ênfase no trabalho autoral de Carolina, justificando, a partir desse trabalho, o sucesso de seu diário.

### **3.9. A recepção de *Quarto de despejo* nos anos 60 poderia ter sido diferente?**

Nos anos 1960, o cânone literário como padrão de avaliação de qualidade da escrita ainda não tinha recebido as críticas que receberia nas décadas seguintes pelas perspectivas pós-modernistas. Foi também por isso, além da exotização e do significado de reportagem, de relato para o qual *Quarto de despejo* foi editado e publicado, que Carolina Maria de Jesus não foi nem poderia ter sido lida como escritora de literatura nesse período. *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, foi lançado três anos antes do sucesso de Carolina nas letras, estando então ainda no princípio do processo de influência nos estudos literários brasileiros que teria nos anos subsequentes.

Perspectivas como as de Edimilson de Almeida Pereira, na qual a autonomia do literário é posta sob crítica para que novas formas de definir a literatura emergissem no Brasil, só surgiriam décadas depois.

Como vimos, a ideia de compromisso da literatura com uma mensagem não era estranha ao cânone literário brasileiro. Contemporâneo de Carolina Maria de Jesus, muito embora falecido antes do sucesso de *Quarto de despejo*, Graciliano Ramos também se preocupava com a verdade dita pela literatura, tendo produzido seus livros a partir de uma fricção entre universo literário e realidade social não muito distante da que discuti sobre as ideias de Pereira em contraposição a Candido. Mas, reafirmo, a ênfase do escritor alagoano no que a palavra tinha que dizer não o impediu de estar alinhado com a preeminência da forma na literatura tal qual ela foi estabelecida no cânone literário ocidental. O dizer e o como ser dito caminharam juntos nas ideias de Graciliano, como um episódio narrado por Joel Silveira em sua biografia, no contexto das conversas que este jornalista e escritor travou Graciliano no Rio de Janeiro dos anos 1930.

Conta Joel que certo dia apresentou a Graciliano um conto no qual aquele havia trabalhado muito, aspirando ao lugar de escritor de literatura e o reconhecimento de seu talento pelo escritor alagoano, já consagrado.

Estava no maior entusiasmo. Levei as laudas datilografadas para Graciliano ler e opinar. Depois da leitura, que me pareceu terrivelmente lenta, e sem dizer uma só palavra, Graciliano foi rasgando as laudas, uma por uma, metodicamente, até reduzir tudo a uma infinidade de pequenos quadrados e triângulos. Eu fervi: não tinha sequer tirado uma cópia da obra-prima. Imperturbável, sem levar em conta o meu visível desconforto, Graciliano rasgou tudo, sem pena. Em seguida, me convidou:

- Vamos ao Mourisco (Silveira, 1998, p. 285).

Anos depois, ao ser perguntado por Joel se o conto era de fato tão ruim quanto Graciliano demonstrou, este respondeu:

- Uma porcaria. Tinha gerúndio demais. Gerúndio só quando absolutamente necessário. Dos supérfluos a gente deve fugir como o diabo da cruz (Idem, idem).

Independentemente do que o conto de Joel Silveira estava dizendo, sua maneira de escrever não comoveu Graciliano Ramos, e mesmo que Joel tivesse o “instrumento adequado” para ser escritor de literatura, não foi o suficiente para que Graciliano o

reconhecesse como tal. A preeminência da estética textual prevalece aqui, como prevaleceu na crítica que Otto Maria Carpeaux fez de *Quarto de despejo*, em 1964, em artigo no qual o prestigiado crítico analisou a voga do “romance social” que ele identificou como tendência para a literatura dos anos 1960. “O que o mundo parece exigir, neste momento, não é o romance de alta categoria, mas o documento social, verídico” (Carpeaux, 1964, p. 9), diz o artigo, em tom de lamento. No texto, ele caracteriza *Quarto de despejo* como “obra não-literária”, de valor meramente documental. Mas ele diz o mesmo de John Steinbeck (1902 – 1968), escritor estadunidense cuja obra buscou retratar as desigualdades sociais dos Estados Unidos da primeira metade do século XX. O autor de *As vinhas da ira* (1939) foi agraciado com o prêmio Nobel de literatura, em 1962, injustamente, na opinião de Carpeaux, posto que para ele, Steinbeck escreveu sociologia, não literatura.

Se o prêmio de maior importância da literatura não impediu que Carpeaux fizesse essa consideração sobre a obra de Steinbeck, não surpreende que o crítico não tenha visto literatura nas páginas de *Quarto de despejo*, e nem a maneira ambivalente pela qual a escrita de Carolina Maria de Jesus foi avaliada nos anos 60. Foi somente nos anos 1980 que a escrita de Carolina começou a ser levada mais a sério no sentido de ser considerada literatura, justo no período no qual as repercussões que as críticas às ideias de “alta cultura” e de universalidade da tradição literária ocidental se fizeram sentir no universo literário como um todo, incluindo o universo literário brasileiro. Nesse contexto, a noção de autonomia da literatura frente a realidade foi discutida sob novos prismas, vindo daí as possibilidades de reconhecimento de Carolina como escritora de literatura.

Um dos exemplos do tratamento da escrita de Carolina nos anos 1980 está no artigo que Carlos Vogt escreveu sobre *Quarto de despejo*, em livro publicado em 1983. Tanto o título do livro – *Os pobres na literatura brasileira* – como o título do artigo de Vogt – Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (O Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus) – evidencia que a questão da classe social permanece fundamental na análise proposta pelo autor. De fato, o referido livro é composto por artigos cujo tema é a apreensão da pobreza pela literatura brasileira, discutindo, dessa maneira, as desigualdades de classe através de obras literárias<sup>105</sup>. Chama a atenção, contudo, que no

---

<sup>105</sup> Desse debate participaram diversos intelectuais estudiosos da literatura, entre eles Marisa Lajolo, Silviano Santiago, Alfredo Bosi, Teresa Vara – esta comentando um livro da escritora Marilene Felinto – entre outros e outras. Atravessa a discussão a ideia de que há uma relação entre literatura e

texto de apresentação e justificativa da proposta dessa coletânea, o organizador Roberto Schwarz apresente a relação forma e conteúdo na literatura nos seguintes termos:

Alguns tempos atrás, um plano destes seria recebido como prova de conteudismo e cegueira para os valores propriamente estéticos. Hoje, depois do banho formalista dos últimos anos, a desconfiança parece perder a razão de ser. O *contra-senso* de usar a ficção como documento bruto se desprestigiou. Entretanto, nem por isso a questão da realidade deixou de existir, e se de fato a insistência na forma, na primazia da organização sobre os elementos de conteúdo serviu para *distinguir* a linguagem artística das demais, ela também, permite o *confronto* e algo como uma *competição* entre as linguagens, devolvendo à literatura a dimensão de *conhecimento* que ela evidentemente tem. Basta não confundir poesia e obra de ciência, e não ser pedante, para dar-se conta do óbvio: que poetas sabem muito sobre muita coisa, inclusive, por exemplo, sobre a pobreza (Schwarz, 1983, p. 7, grifos do autor).

O autor se mostra seguro de defender a discussão de classe pela literatura por entender que “o banho formalista” pelo qual as discussões literárias passaram ao longo do século XX havia estabelecido de maneira sólida a centralidade das questões estéticas para o universo da literatura. Contudo, a proposta presente em *Os pobres na literatura brasileira* de pensar a questão de classe pela literatura pode ter sido, ela mesma, como um sinal de que a relação entre autonomia do literário e realidade social estava mudando nos anos 1980, no sentido da crescente importância de questões sociais nos debates literários.

No artigo de Carlos Vogt, foi escrito um resumo da biografia de Carolina Maria de Jesus, das obras que ela publicou em vida, do sucesso dela com *Quarto* e seu posterior esquecimento, condição na qual o autor assinala que ela morreu. Ao tratar da escrita de Carolina no diário, Vogt chama atenção para a descontinuidade entre as datas que compõem a narrativa, o vácuo entre os anos de 1955, quando a escritora começou e interrompeu a escrita do livro, e 1958, quando a escrita foi retomada para ser concluída em 1960. Contudo, o autor salienta que essa quebra temporal não corresponde a uma quebra da estrutura narrativa com a qual a autora trabalha: as repetições de Carolina na narração do seu cotidiano são colocadas por Vogt como um recurso de estilo.

Carolina aqui é apreendida pela literariedade de seus escritos. Talvez tenha sido ele o primeiro a tratar a escrita de Carolina Maria de Jesus utilizando termos literários.

---

conhecimento, assim como entre a literatura e a sociedade de classes. Parte dos textos reunidos nesse livro foram publicados em 1982 na revista *Novos Estudos CEBRAP*.



Vogt não explicou o texto de *Quarto de despejo* como um simples relato da miséria. O que ele escreveu foi que a fome e a pobreza formam o ponto que estrutura a narração de Carolina, elementos sempre presentes no seu cotidiano na favela do Canindé, mas que Carolina conseguiu distanciar-se de si mesma e da realidade cruel na qual vivia através da escrita, que se constitui em *Quarto* “como uma forma de experimentação social nova” (Vogt, 1983, p. 210), alinhada com a expectativa que a autora tinha por mudar sua condição social através da escrita.

Porém, para Vogt, é no dinheiro, mais do que em alguma estrutura narrativa ou estilo de escrita, que no livro de Carolina a pobreza ganha concretude e realidade no mundo social que ela nos apresenta. O autor salienta a condição de extrema pobreza na qual Carolina viveu durante a composição de seu diário e o lugar que o trabalho tinha no cotidiano da escritora nesse contexto, sempre resultando em poucos ganhos financeiros e na busca pela satisfação de necessidades básicas imediatas, como a alimentação. Daí Vogt entender que a busca por dinheiro e a escrita dessa busca por Carolina ser o elemento central da composição narrativa de *Quarto de despejo*:

Mesmo o dinheiro, mediação das mediações, deixa de ser aí um valor, uma abstração para ser, ele também, um objeto, uma coisa. O dinheiro-ferro, o dinheiro-papel, o dinheiro-arroz-e-feijão, enfim, o dinheiro-coisa substitui o dinheiro-moeda e expressa, mais do que qualquer outro recurso de composição ou de figura de estilo, a realidade e a concreção da pobreza no mundo social que o livro de Carolina nos mostra (Idem, p. 209)

E por isso, apesar de tecer comentários sobre a forma da escrita de *Quarto*, é pelo “realismo etnográfico” que o autor propôs que o livro fosse entendido, e não como literatura:

Quarto de Despejo é uma obra de gosto realista, na qual o *verismo* é a nota dominante da “ideologia estética” do autor. Contudo, o seu realismo estaria melhor caracterizado se, ao invés de literário, o víssemos dentro daquela espécie de realismo etnográfico desenvolvido pelo antropólogo Oscar Lewis nos anos quarenta e cinquenta nos seus trabalhos sobre a cultura da pobreza. (Id., 1983, p. 209, grifo do autor)

O que não impediu o autor de considerar seriamente a escrita de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo*, de comentar o “mundo dicotômico de oposições estanques” que para ele compõe essa narrativa: “Luz e sombra, brancos e negros, riqueza e pobreza, céu e inferno, integrados e marginais, casa de alvenaria e barraco, luxo e lixo

são alguns dos termos que a caracterizam” (Id.,1983, p. 211). Sua leitura de Carolina é bem diferente do que se viu nos anos 1960, no que se refere ao trato com o texto, ao trabalho que Carolina teve na escrita e as características formais de sua narrativa.

Considerações mais sucintas sobre a escrita de Carolina Maria de Jesus, mas igualmente significativas foram publicadas no ensaio de Maria Lúcia de Barros Mott, em 1989, cujo título é *Escritoras negras resgatando a nossa história*. Nele a autora se propôs a falar da produção literária de mulheres negras brasileiras num arco temporal que vai do século XVIII à década de 1960, a exemplo do trabalho de Henry Louis Gates Jr., citado pela autora, de resgate da produção literária de mulheres negras estadunidenses do século XIX<sup>106</sup>.

Em seu ensaio, Mott parte de Rosa Maria Egipcíaca de Santa Cruz, considerada a primeira autora negra de um texto escrito no Brasil, condenada em 1763 pela Inquisição devido às ideias religiosas heterodoxas que teria escrito no livro *Sagrada teologia do Amor Divino das almas peregrinas*. Mott cita também Maria Firmino dos Reis (1822 – 1917), até onde se sabe a primeira romancista negra a publicar um romance no Brasil, o livro *Úrsula*, de 1859, a escritora Ruth Guimarães e seu livro mais famoso, *Água funda* (1946) e Anajá Caetano, autora do romance *Negra Efigênia, paixão de senhor branco* (1966), entre outras escritoras.

Ao falar de Carolina Maria de Jesus, Maria Lúcia de Barros Mott resume a biografia daquela autora a partir de suas próprias obras, *Diário de Bitita* (1986) e *Quarto de despejo*, destacando o sucesso que a escritora obteve com a publicação de seu diário, mas termina contando Carolina como uma escritora desprezada “em seu país” (Mott, 1989, p. 9) e alvo de questionamentos sobre a autoria dos seus livros até o momento em que Mott publica seu ensaio. Nele a autora não tece nenhuma consideração sobre as características da escrita de Carolina Maria de Jesus, mas cita um trecho de *Quarto* no qual Carolina expressa sua relação com a leitura e a escrita, a primazia que essas atividades tinham em sua vida, a despeito de todas as dificuldades pelas quais ela passou. O mais importante no texto de Mott, contudo, é o fato de nele Carolina e seus livros terem sido colocados em uma perspectiva que ensaia a ideia de uma tradição literária de mulheres negras brasileiras, na qual Carolina estaria inserida. Essa perspectiva adotada

---

<sup>106</sup> Trata-se da coleção *The Schomburg Library of Nineteenth Black-Women Writers*, publicada em 30 volumes nos Estados Unidos, em 1988, reunindo vários gêneros textuais de autoria feminina negra estadunidense.

por Mott expressa um movimento em curso no universo literário brasileiro dos anos 1980 no qual a obra de Carolina começava a ser vista como literatura de forma mais explícita, o que discutirei no capítulo seguinte.

Isso não parece ter sido possível no contexto no qual *Quarto de despejo* foi lançado na cena literária brasileira. Para um livro que não foi produzido, editado e publicado com a intenção de ser literário, e numa época na qual não se pensava literatura fora da tradição canônica, surpreende que, em alguma medida, a autoria e a forma literária de Carolina tenham sido consideradas nos anos 1960, mesmo que envolta em olhares ambivalentes pelos quais essa autoria e forma eram ao mesmo tempo afirmadas e negadas. Como vimos, nos periódicos desse período, trechos de *Quarto* foram publicados, Carolina foi noticiada em colunas voltadas para a literatura em meio a outros escritores e escritoras célebres no mundo da literatura, assim como páginas dos seus manuscritos, atestando sua autoria (Imagem 3).

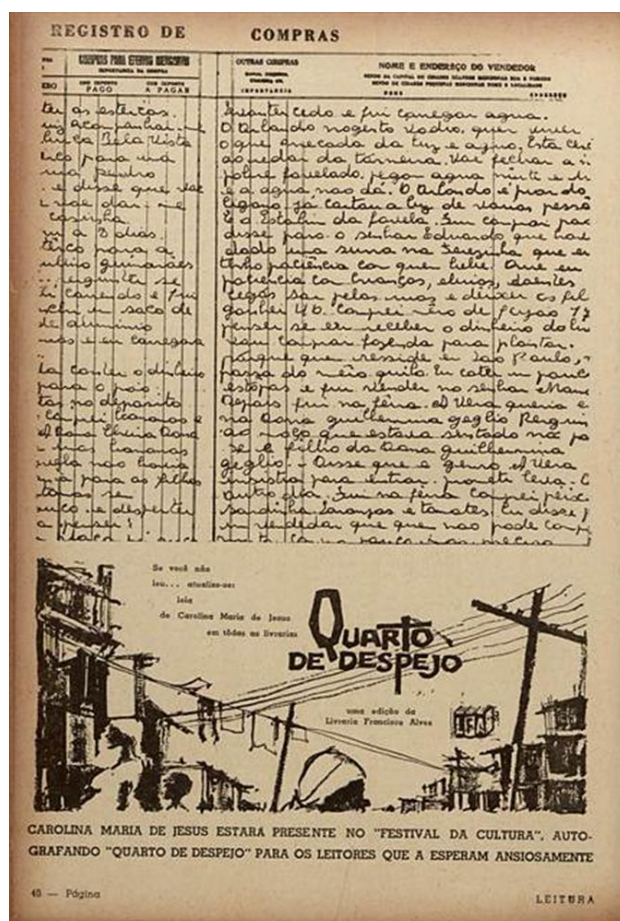


Imagem 3: Manuscritos de Carolina Maria de Jesus publicados na revista *Leitura* Rio de Janeiro, outubro de 1960

## Capítulo IV: Um brasilianista, um brasileiro e uma saga

### 4.1. *Cinderela negra*: a escrita de Carolina e sua “personalidade singular” colocadas em cena

*Cinderela negra*: a saga de Carolina Maria de Jesus (1994) é, até hoje, referência importante sobre a escritora<sup>107</sup>. Organizado e publicado pelo brasilianista estadunidense Robert Levine (1941-2003) e pelo historiador brasileiro José Carlos Sebe Bom Meihy (1943), trata-se de um livro de caráter biográfico e ensaístico, que visa manifestamente preencher o que os autores consideraram no início dos anos 1990 ser uma lacuna no mercado editorial brasileiro, isto é, o esgotamento das edições dos livros de Carolina, e o (quase) completo desconhecimento sobre quem ela foi por parte das gerações mais jovens de então.

A primeira edição do livro foi organizada em cinco partes: a parte I foi escrita por Levine e objetiva fazer uma biografia resumida de Carolina; a parte II, a mais extensa do estudo, reúne depoimentos de pessoas que conviveram com a escritora: seus filhos Vera Eunice e José Carlos, uma vizinha dos tempos da favela do Canindé chamada Maria Puerta, uma assistente social de nome Marta Tereza Godinho e o jornalista Audálio Dantas, todos dando os seus testemunhos a partir de suas experiências pessoais com Carolina. Esses depoimentos foram colhidos pela equipe de José Carlos Sebe Bom Meihy; a parte III publica textos de Carolina Maria de Jesus a partir dos manuscritos entregues por Vera Eunice à equipe de pesquisadores de Meihy; a parte IV traz um texto de Levine e outro de Meihy apontando, respectivamente, um olhar “norte americano” e outro “brasileiro” sobre a trajetória e a produção escrita de Carolina; por fim, na quinta e última parte, há um posfácio de Marisa Lajolo, à época professora de teoria literária e literatura brasileira na Universidade Estadual de Campinas<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Esse trabalho foi fruto de um esforço coletivo que reuniu pesquisadores nos Estados Unidos e no Brasil, o que os próprios autores afirmam na apresentação do livro. No Brasil, os pesquisadores envolvidos na feitura desse livro eram ligados ao Departamento de História da Universidade de São Paulo, especialmente à área de História Oral. Segundo consta na apresentação de *Cinderela negra*, a equipe de pesquisadores no Brasil contou com a participação de Juliano Andrade Spyer, Janes Jorge, Anndrea Paula dos Santos, Flávio de Souza Brito, Rodrigo de Freitas Balbi e João Carlos Amoroso Botelho. Já nos Estados Unidos, participaram da pesquisa Cristina Mehrrens, Anani Dzidzievvo, Martha D. Huggins, Daphne Patai, Darlene Sadlier, Mary D. Karasch e Steven C. Topik.

<sup>108</sup> A edição que serviu de base para o estudo de minha tese foi a segunda, lançada em 2015 pela Editora Bertolucci (Sacramento, MG) e acrescida de um pequeno ensaio fotográfico retratando momentos e personagens importantes da história de Carolina, como a sua relação com Audálio Dantas, uma fotografia com a atriz Ruth de Souza, quem interpretou a escritora mineira numa peça teatral produzida

A noção de “saga” colocada no subtítulo da biografia chama a atenção, posto que ela aponta para o tom que prevaleceu na leitura que os referidos pesquisadores apresentaram sobre a pessoa e a produção escrita de Carolina Maria de Jesus nesse trabalho. No *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés, lê-se o seguinte sobre o verbete “saga”:

Designa as narrativas épicas, em prosa, que circularam entre os povos da Islândia e da Escandinávia, de forma oral e anônima, antes do século XII, e de forma escrita e geralmente anônima, daí por diante. Mesclando fatos verídicos, folclóricos e imaginários, relatavam a história de reis, como *Heinskringla*, de Snorri Sturluson, ou de famílias, como *Laxdaela Saga*, de autor desconhecido. A voga das sagas começou a declinar no século XIII, em razão de a Islândia haver perdido a independência e o crescente influxo da cultura francesa (Moisés, 2013, p. 424).

Por ser uma narrativa épica, uma saga, grosso modo, narra a trajetória de um herói ou uma heroína. Nas narrativas épicas da Antiguidade greco-latina, os heróis eram seres humanos capazes de vencer barreiras, lidar com as consequências de seus próprios erros, de atitudes tomadas por impulso, mas que conquistavam a admiração do povo pelos grandes feitos que logravam fazer, por atitudes consideradas acima da média da humanidade, que os colocavam em um lugar entre os humanos e os deuses (Moisés, 2013). Tendo sido uma entre muitas escolhas possíveis, a ideia de saga em referência à trajetória de Carolina Maria de Jesus, colocada no subtítulo do livro, carrega o significado de que, acima de tudo, trata-se de narrar uma trajetória incomum, de alguém que passou por dificuldades até alcançar um lugar de glória, através de um feito extraordinário. No caso de Carolina, certamente esse grande feito significa seu *best-seller* ter sido escrito nas condições em que foram e obtido o sucesso que obteve.

Se por um lado isso pode apontar para a manutenção de uma imagem exótica em torno de Carolina, a de “escritora-favelada”, muito presente na recepção de *Quarto de despejo* nos anos 1960, por outro há um sentido diferente deste para o qual as considerações de Levine e Meihy apontam: o livro conta a história de uma pessoa única que *escreveu uma arte única*. Isso não significou, como veremos, que os autores dessa obra comentaram coisas muito diferentes das que foram comentadas à época do

---

à época da publicação e do sucesso de *Quarto de despejo* e uma foto do Colégio Allan Kardec, instituição na qual de Jesus estudou por cerca de dois anos quando criança na sua cidade natal, Sacramento (MG). A primeira edição do livro foi lançada pela Editora UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

lançamento de *Quarto*, sobre o tema da literatura em Carolina Maria de Jesus: semelhante aos críticos dos anos 1960, os autores de *Cinderela Negra* permaneceram falando muito mais do conteúdo do livro, assim como da vida de Carolina, do que sobre aspectos formais de sua escrita. Contudo, ao dar mais destaque para aos seus textos e defini-los como partes que compõem uma obra de uma escritora particular, os autores começam a traçar linhas mais claras no desenho da imagem de Carolina como escritora de literatura. Ao acoplarem testemunhos sobre a escritora de pessoas que a conheceram pessoalmente, os autores de *Cinderela negra* viabilizam também a noção de que se trata de uma personalidade tão singular quanto a sua própria obra.

Sendo assim, o grande feito narrado no livro é o feito de uma escritora, de uma artista. E aqui é importante notar que os autores contam a história de Carolina Maria de Jesus em *Cinderela negra* muito dentro de um modelo no qual artistas e celebridades em geral passaram a ser narrados no mundo moderno. Nathalie Heinich (1996) observa que van Gogh foi um caso paradigmático de artista que se tornou uma personalidade célebre a partir do campo hermenêutico estabelecido pelos movimentos modernistas nas artes do século XIX. Nesse campo, o que passou a ser valorizado pela crítica foi a particularidade estética do artista e não o conteúdo. Contudo, essa particularidade formal se estendia a pessoa do artista, que foi entendida por esse campo hermenêutico como sendo tão singular quanto sua obra:

A painter's entry into history thus comprises two moments: the emergence from silence that differentiates him from his peers, then recognition by specialized critics that establishes his greatness by a twofold, contrary movement of particularization and generalization. Particularization is accomplished when it is no longer the themes painted (familiar to ordinary people or to academic canons) that are foregrounded, but rather the specific characteristics of painting, *and when painting itself is related to the painter as a man* (Heinich, 1996, p. 24, grifos meus)<sup>109</sup>.

Em decorrência disso, van Gogh não só foi narrado em muitas de suas biografias e nas considerações críticas que recebeu como um grande artista, mas também como uma pessoa única, diferente, dentro de um modelo ideológico que remonta a valores religiosos

---

<sup>109</sup> “A entrada de um pintor na história compreende assim dois momentos: a saída do silêncio que o diferencia dos seus pares, depois o reconhecimento pela crítica especializada que estabelece sua grandeza por um duplo movimento contrário de particularização e generalização. A particularização realiza-se quando já não são os temas pintados (familiares ao cidadão comum ou aos cânones acadêmicos) que são postos em primeiro plano, mas sim as características específicas da pintura, e *quando a própria pintura é relacionada com o pintor enquanto homem*” (tradução e grifos meus).

cristãos, mais precisamente o modelo das trajetórias dos santos (hagiografia). Daí a história de van Gogh ter sido contada não somente como a trajetória de um pintor genial, de um trabalhador da pintura, mas também de uma pessoa que se sacrificou, que foi casta, que recusou bens materiais em prol de seus ideais - entre eles, sua própria arte -, e que não foi reconhecida em seu tempo (Heinich, 1996).

Ao colocarem a escrita de Carolina Maria de Jesus como única e inerente a uma personalidade igualmente única, Levine e Meihy acabam por acionar um valor central para os mundos da arte a partir dos movimentos modernistas: a individualidade do artista que, contra as regras impostas pelas tradicionais escolas de artes (as academias), ao invés de imitar os modelos canônicos, constrói a sua própria arte, à sua maneira, com seu estilo e as marcas da sua forma de entender e fazer arte, presentes em seus trabalhos (Zolberg, 2015)<sup>110</sup>.

Os referidos pesquisadores não fizeram maiores comentários sobre a estética literária em Carolina e até mesmo demonstraram em alguns momentos não verem real valor artístico nos textos dela. Entretanto, teceram considerações sobre quem ela foi e publicaram textos ainda não publicados dessa autora (ou seja, textos inéditos). Com isso, eles apontaram particularidades da escrita de Carolina Maria de Jesus e possibilitaram, sobretudo pela edição e divulgação de textos ainda não conhecidos do público, que questões mais formais referentes a essa autora fossem pensadas e colocadas por novos agentes, ampliando o campo hermenêutico em torno da autora e sua escrita.

Talvez a contribuição mais significativa desses autores tenha sido a de publicar esses textos inéditos a partir dos manuscritos que Carolina Maria de Jesus deixou com sua filha Vera Eunice. Publicando esses escritos mais próximos à forma como Carolina os escreveu, Levine e Meihy colocaram em pauta a questão do estilo da escritora e, ao

---

<sup>110</sup> Segundo Vera Zolberg (2015), a Real Academia de Pintura e Escultura, França, 1648, criada pelo rei Luís XIV e pela iniciativa de alguns praticantes de arte, foi uma instituição importante para a vinculação entre artistas, governantes e intelectuais renomados. Antes disso, esses tipos de arte (pintura e escultura) eram considerados inferiores ao que era entendido na época como “artes liberais”: o estudo do trivium (gramática, dialética e retórica) e do quadrivium (aritmética, geometria, astronomia e música). O que antes era visto como arte mecânica e manufaturas comercializáveis começou a ter um outro status desde então. A partir da França, essa academia teve influência nos regimes de gosto de toda a Europa, até o século XIX, quando começaram a ser desafiadas por novos artistas e instituições, que propuseram novos regimes de gosto. O exemplo que a socióloga dá, como vemos, é referente às artes plásticas e à escultura, mas na literatura ocorreu algo muito semelhante: até o mesmo século XIX, era comum que escritores de literatura escrevessem seus textos seguindo modelos narrativos de autores considerados clássicos, como o poeta português Luís de Camões fez em *Os Lusíadas* (1572), poema épico que segue o modelo narrativo presente em *Eneida* (século I a. C.), do poeta romano Virgílio. Foi só a partir do século XIX que se passou a valorizar em literatura a criatividade individual do escritor.

mesmo tempo, lançaram uma suspeita sobre as edições anteriores dos textos de Carolina Maria de Jesus, cujos trabalhos de editoração, entre eles o de Audálio Dantas, podem ter prejudicado a manifestação do seu próprio jeito de escrever. Por exemplo, ao comentarem um dos textos inéditos publicados em *Cinderela negra*, os autores fizeram a seguinte colocação:

“Minha vida” é um texto original de Carolina Maria de Jesus. Uma versão posterior intitulada “*Um Brasil para os brasileiros*” foi publicada na França e depois integrou a versão do *Diário de Bitita*. Interessa retomar este texto porque, *como escrita original, ele dá mostras da redação de Carolina*. Além do mais, o fato de conter passagens relacionadas à sua infância revela *aspectos pouco valorizados de seu projeto de escritora*. Um certo encanto e lirismo marcam a percepção da pobreza antes da favela. Constatar a diferença entre a miséria que deixou saudade e a pobreza que virou denúncia possibilita o entendimento da consciência de Carolina (Meihy; Levine, 2015, p. 197, grifos meus).

Notem que o texto em questão é original porque retirado dos manuscritos da escritora, se tratando, por isso, de uma mostra de como Carolina escrevia. Reparem também que Carolina Maria de Jesus não somente tem um estilo próprio de escrita, como pensa a sua escrita e o faz de maneira organizada, dentro de um “projeto de escritora”. A pobreza e miséria retratadas por Carolina permanecem em perspectiva aqui, mas um pouco mais deslocadas para a questão da estética literária no “lirismo” que Levine e Meihy identificam no olhar de Carolina para a pobreza de sua infância, que é tema do livro *Diário de Bitita*, publicado no Brasil em 1986.

#### **4.2. O tema da periferia no Brasil dos anos 1990**

Muito embora Levine e Meihy falem de um esgotamento das edições de Carolina em *Cinderela negra*, em 1990, depois de sete anos, a editora Círculo do livro lançou uma nova edição de *Quarto de despejo*. Em 1993 uma outra edição desse diário foi lançada, dessa vez pela editora Ática, que desde então vem lançando sucessivas edições do diário (Fernandez, 2019). Ou seja, quando o trabalho dos referidos pesquisadores sobre Carolina Maria de Jesus foi publicado, já circulavam novas edições do livro mais conhecido da escritora. Por certo, o trabalho de Levine e Meihy sobre Carolina revela, antes de tudo, um movimento no qual o tema da periferia nas artes em geral e na literatura em particular, estava na pauta, de diferentes maneiras. E isso tem início na década de 1980.



No capítulo anterior, coloquei que a escrita de Carolina começa a ser tratada de maneira mais específica a partir da década de 80. Isso reflete também discussões importantes que ocorreram nesse período entre escritores negros brasileiros. Por exemplo, em 1985 o grupo Quilombhoje<sup>111</sup> publica o livro *Reflexões: sobre a literatura afro-brasileira*, livro que Silva (2011) sugere ser o início de uma delimitação de um projeto ideológico e estético para a literatura negra no Brasil. A obra coloca debates e proposições que tomam forma a partir da ideia de consciência de ser negro e do papel social do negro como parte de um grupo oprimido.

Nesse mesmo ano, ocorreu também o I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros em São Paulo, no qual escritores negros brasileiros como Miriam Alves e Luiz Silva (Cutí) fizeram um balanço da produção literária negra no Brasil dos anos 1970 e 1980, constatando o desinteresse por essa literatura fora dos círculos negros e a decorrente condição de marginalidade da produção literária negra brasileira, e discutindo também a literatura como meio de luta contra o racismo, o silenciamento do negro na história do país e de expressar as especificidades do “ser-negro-no-mundo” (Idem, p. 82)<sup>112</sup>.

Importante notar que entre esses artistas houve uma discussão sobre a questão da qualidade literária na produção e divulgação de artistas negros em antologias. Enquanto alguns escritores defendiam a necessidade de haver critérios estéticos para selecionar os textos que comporiam antologias de poetas negros, outros entendiam que isso causaria desentendimentos entre estes artistas onde deveria haver aliança, e que esses critérios atuariam para silenciar escritores negros tal qual o sistema literário brasileiro já o fazia<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> “Movimento literário e editorial surgido em São Paulo, em 1978. Seus integrantes, tendo a frente o poeta Cúti, são responsáveis pela publicação dos Cadernos negros, série de coletâneas de poemas e textos em prosa que, em 1997, chegava ao vigésimo volume. Como resultado de sua atuação, criou-se a livraria Eboh, voltada para exclusivamente para a comercialização de autores negros” (Lopes, 2004, p. 550).

<sup>112</sup> Ainda de acordo com Silva (2011), esse encontro foi o resultado da articulação entre o Quilombhoje e o Negrícia. Este, a exemplo do primeiro, tratava-se de um movimento literário e editorial negro muito ativo no Rio de Janeiro de 1979 até 1984 (Lopes, 2004). Em decorrência desse encontro, reunindo as reflexões feitas nele por escritores negros de São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Rio Grande do Sul, foi publicado a coletânea *Criação Crioula, Nu Elefante Branco* em 1987.

<sup>113</sup> Por exemplo, essa foi a posição da escritora Miriam Alves: “A necessidade de discutirmos juntos este nosso produto, caminhar mais, avançarmos mais. E uma pergunta surge: Como? Se ninguém nos paga para fazermos o que fazemos? Ao contrário, nós pagamos o tributo pela constante ousadia. E logo divergimos, distanciando-nos do papo, estocando-nos, usando como espada as mesmas espadas rombudas pela qual o sistema fechado de publicação nos estoca. Ficamos nos auto-acusando: ‘- Aquele não pode vir porque faz poemas de má qualidade. O outro, também não, pois o trabalho dele não reflete a nossa condição de negro. Aquele? Aquele não! O trabalho dele cheira a ranço disto e daquilo’. Resultado: SOLIDÃO. Certo, está tudo certo. Não questiono o questionamento. Precisa existir, sempre.

Nesse debate, o posicionamento do escritor Luiz Silva Cuti cita Carolina Maria de Jesus como estabelecimento de um paradigma para a escrita literária negra no Brasil:

Quando legitimaram Carolina de Jesus, legitimaram um horizonte para o negro na literatura brasileira. *Escrever como se fala, cometer erros de ortografia e fazer do naturalismo jornalístico a razão de ser da nossa arte.* A própria Carolina chegou a reclamar quando alguém a repreendeu por estar ela perdendo a “autenticidade” com o uso de certas palavras “difíceis”[...] *Nenhuma legitimação é apenas estética. No mais das vezes é ideológica.* [...] O que fizemos (livros autofinanciados) sem depender de paternalismo de ninguém já animou a vida literária entre negros (Cuti apud Silva, 2011, p. 84, grifos do autor).

Essa referência a Carolina no contexto das discussões literárias de escritores negros brasileiros dos anos 1980 já delineia o reconhecimento de sua escrita como literária, sinalizando que de fato nesse período começa um novo tratamento em torno de seus textos. Observem que Cuti coloca a escrita de Carolina como um paradigma “para o negro na literatura brasileira”. Sua maneira de escrever, fora dos padrões da língua portuguesa, não significa falta de domínio das regras do jogo literário canônico, mas, sim, que essas regras não são necessárias para a escrita literária negra. Para esta escrita, Cuti coloca Carolina como regra. Isso tem a ver não só com o impacto de perspectivas pós-modernistas no universo literário brasileiro como também com a produção literária e analítica de artistas negros no Brasil desse período. Portanto, com a reverberação dessa produção na cena literária daqui.

Por exemplo, a *Mostra Internacional de São Paulo – Perfil da Literatura Negra* foi um evento que aconteceu no Centro Cultural de São Paulo, em 1985, no qual por uma semana a literatura negra brasileira foi tema de debates entre personalidades como Abdias do Nascimento, Gianfrancesco Guarnieri, à época secretário de cultura do município de São Paulo, e Oswaldo de Camargo. No ano de 1986, ocorreu a *III Bienal Nestlé de Literatura*, também em São Paulo, no qual a literatura negra brasileira foi tema de um dos dias do evento, contando com a participação de Ruth Guimarães e de Audálio Dantas, que participou para falar justamente de Carolina Maria de Jesus (Idem, idem).

---

Mas temos que trocar estas velhas espadas rombudas de análise e cunharmos as armas, ao nosso jeito” (Alves apud Silva, 2011, p. 81). Observem que essa fala de Míram Alves já explicita a fricção entre literatura e realidade que discuti a partir do pensamento de Edmilson de Almeida Pereira no capítulo 2. Mais importante do que estabelecer critérios estéticos de qualidade para a autoria negra é, para Míriam, a aliança entre escritores negros na produção literária negra brasileira.

Silva (2011) observa que nessas discussões se colocava a questão da marginalidade na produção literária negra que seria retomada e resinificada pelo escritor Reginaldo Ferreira da Silva (Ferréz) sob a alcunha de “literatura marginal”<sup>114</sup>. Vindo do Capão Redondo, favela da cidade de São Paulo, Ferréz desenvolveu a partir do final dos anos 1990 a ideia de uma literatura produzida por pessoas vindas de periferias. No início dos anos 2000, principalmente a partir da sua atuação junto a revista Caros Amigos, de viés notadamente de esquerda, esse escritor participaria de uma série de publicações sobre literatura marginal, elencando autores e autoras que ele identificava como pertencentes a essa vertente literária. Entre eles e elas, Ferréz cita Carolina Maria de Jesus<sup>115</sup>.

Se, nos anos 1980, a periferia da literatura brasileira manifestou ideias que desembocaram, nos anos 1990 e início dos anos 2000, na legitimação da alcunha “literatura marginal”, em outros campos artísticos ocorreu um movimento semelhante de difusão da arte no Brasil a partir da periferia. O exemplo mais evidente disso, a meu juízo, ocorreu na música. Márcio Macedo fala do crescimento do rap em São Paulo nos anos 80 a partir da ocupação de espaços públicos por jovens periféricos, principalmente negros, identificados com a cultura hip hop estadunidense. Nesse período, em lugares como o Teatro Municipal de São Paulo, a estação de metrô São Bento e, posteriormente, a Praça Roosevelt, o rap foi ganhando força e se afirmando como um gênero musical politizado, que trata de temas como violência policial, pobreza e racismo do ponto de vista dos de baixo. Nesse contexto surgiram artistas como o Thaíde e, principalmente os Racionais MC's (Macedo, 2016).

---

<sup>114</sup> Sobre o termo “marginal” e sua utilização no campo artístico brasileiro, Reinheimer (2023) menciona que ele ganhou destaque com obra de Helio Oiticica, em 1968. O termo se tornou, ao mesmo tempo, sinônimo de não conformidade e de singularidade. A expressão “seja marginal, seja herói” presente na referida obra de Oitica foi colocada no contexto da transformação dos valores da arte no Brasil, pós-Segunda Guerra, instituindo a singularidade como valor no que viria ser a arte contemporânea das décadas de 1960 a 1980. Na literatura, esse termo foi apropriado por escritores como Paulo Leminski, Cacaso e Ana Cristina César (Miranda, 2011a). Notem, contudo, que “marginal” nas discussões de escritores negros brasileiros dos anos 1980, na literatura de Ferréz nos anos 1990, assim como na música dos Racionais MC's e de Chico Science, de que falo adiante, é empregado em um sentido de exclusão social de classe, raça e gênero.

<sup>115</sup> Importante mencionar também que um outro acontecimento de destaque para a literatura de origem periférica no Brasil ocorreu no ano de 1997, quando o escritor Paulo Lins lançou seu romance *Cidade de Deus*, que basicamente conta a história dessa favela da Zona Oeste do Rio de Janeiro, da qual viera o próprio Paulo Lins. O livro foi adaptado para o cinema e lançado em 2002 com grande repercussão nacional e internacional. O cinema nacional também abordou a periferia de forma notável em 1998, quando foi lançado *Central do Brasil*, filme que representou o Brasil no Oscar do ano seguinte tratando de questões como pobreza, analfabetismo, gênero e infância.

Nos anos 1990 o rap ganhou projeção como cultura negra e periférica. O início dessa década foi marcado pela prefeitura de Luiza Erundina do PT em São Paulo e de Paulo Freire como secretário de educação dessa cidade. Foram elaborados programas que promoveram a visita de rappers em escolas públicas para debater questões raciais, de sexualidade e desigualdade. Foi um período marcado também pela violência policial contra jovens negros e participantes do hip-hop em São Paulo e de grandes chacinas nessa cidade e no Rio de Janeiro, chacinas que vitimaram jovens majoritariamente negros e mestiços, o que provocou, naquela cidade, a articulação entre rappers com o grupo feminista negro Geledés, no sentido de fazer frente à violência policial sofrida por jovens negros (Idem, idem).

Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown), Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay) fundaram os Racionais MC's, em 1988, personagens importantes do processo de formação da cena rap, em São Paulo e no Brasil. Em 1997 o grupo lançou o álbum *Sobrevivendo no inferno*, através do qual a ideia de periferia foi definitivamente associada ao hip-hop paulista, mas como algo positivo, como afirmação de uma identidade. Com isso, tanto o grupo quanto o hip hop como um todo ganhou projeção na imprensa, sendo alvo de abordagens negativas e positivas em programas de TV, jornais e revistas. Novamente a revista Caros Amigos assumiu um lugar de destaque ao publicar matérias sobre rap e uma das poucas entrevistas que Mano Brown, líder dos Racionais, deu nos anos 90 (Macedo, 2016; Rocha, 2021)<sup>116</sup>.

Também com ligação com o hip hop, mas não só, o estado de Pernambuco viu nascer um movimento musical cujas raízes estão nos anos 80 e que desembocou no que a imprensa chamaria de “Manguebeat” nos anos 90. Segundo Calábria (2019), esse movimento teve início com a proposta de jovens artistas pernambucanos, os quais

---

<sup>116</sup> Márcio Macedo observa que na década de 1990, a partir desse processo, o que a sociologia considerava antes como “popular” vira “cultura periférica”: “samba, hip-hop, forró, escolas de samba, futebol de várzea, samba rock, bailes black, samba de raiz, pagode, pichação, grafitti, torcidas organizadas, motoboys, baloeiros” (Macedo, 2016, p. 40). Sobre a noção de periferia que se adotou aqui, o autor diz que “periferia é um espaço social, territorial e político que se estrutura a partir de um denominador comum para jovens negros, mestiços, nordestinos e brancos: a classe pobre. Esse denominador comum (periferia = classe pobre) gera uma experiência partilhada por todos esses jovens que estão submetidos aos problemas sociais vigentes nesse espaço social, como violência policial, tráfico de drogas, racismo, desemprego, segregação social, ausência de equipamentos urbanos de lazer, ausência de reconhecimento social etc. Para além da experiência em comum vivenciada em problemas cotidianos, a população periférica também compartilharia elementos culturais em comum, o que traria ou fortaleceria uma ideia de pertencimento e identidade” (Idem, idem).

buscaram ocupar espaços públicos de Recife fora do circuito turístico dessa cidade, produzindo festas e música em lugares como prostíbulos e boates gays. Com um público diverso, figuravam nessas festas também pessoas ligadas à moda, ao cinema e às artes plásticas. Tão diversos quanto o público eram também os ritmos tocados nesses eventos, músicas de variadas origens culturais, brasileiras e estrangeiras.

Um dos principais idealizadores desse tipo de evento foi Francisco de Assis França (1966 – 1997) que no início dos anos 90, sob o nome artístico de Chico Science, formou a banda Chico Science & Nação Zumbi, com a proposta de unir o local ao universal a partir da mistura de diferentes estilos musicais com o maracatu, estilo tradicional e muito forte em Pernambuco. O grupo ganhou projeção no Brasil e no exterior em 1994 com o lançamento do álbum *Da lama ao caos*, no qual a periferia era tema central a partir da imagem do mangue, em referência ao ecossistema comum dos bairros pobres de Recife, situados próximos aos rios que cortam essa cidade (Calábria, 2019).

Mas os anos 90 também foram marcados pela abordagem da imprensa de temas como violência urbana, moradia, drogas e juventude<sup>117</sup>, que se tornaram pauta do debate público da época, sendo também temas encarados por muitos dos movimentos sociais desse período, boa parte deles contando com a participação de Organizações Não Governamentais (ONGs) (Gohn, 2014). A cientista política Maria da Glória Gohn fala do movimento “Viva Rio”, formado em 1994 no Rio de Janeiro a partir de uma coalização de ONGs (entre elas o ISER, na figura do antropólogo Rubens César Fernandes, e o IBASE, na figura do sociólogo Herbert José de Souza, o Betinho) que passou a atuar em projetos sociais junto a jovens de favelas do Rio de Janeiro, tendo dado, nesse processo, uma contribuição importante para o reconhecimento do *funk*, gênero musical já muito popular nas periferias cariocas de então, como “parte do folclore cultural do Rio de Janeiro – junto com o samba e o pagode – e incluído no roteiro de *tours* oficiais” (Gohn, 2014, p. 310).

Posto isso, considero que as publicações de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy sobre Carolina Maria de Jesus ocorreram num contexto no qual não somente *Quarto de despejo* tinha voltado a circular no mercado editorial brasileiro, como também

---

<sup>117</sup> Por exemplo, em 1993 ocorreram duas chacinas no Rio de Janeiro: a da Candelária, na qual 8 jovens foram assassinados nas proximidades da Igreja da Candelária, no Centro do Rio de Janeiro, em 23 de julho; e a de Vigário Geral, na qual 21 pessoas foram assassinadas numa favela desse bairro da Zona Norte da cidade. Esses acontecimentos à época tiveram grande repercussão na imprensa brasileira e internacional.

as noções de periferia e marginalidade estavam sendo abordadas de maneira renovada na cena cultural brasileira. Contudo, os trabalhos desses intelectuais sobre Carolina deram novo impulso e amplitude ao interesse sobre a obra dessa escritora, o que espero ficar claro nas páginas a seguir.

#### 4.3. Robert Levine sobre Carolina Maria de Jesus

O texto biográfico que compõe a primeira parte de *Cinderela negra* é de autoria de Robert Levine e tem como título “Uma história para Carolina”. Nele podemos ler o resumo que o brasilianista fez da vida de Carolina Maria de Jesus, contando as razões de seu sucesso e, sobretudo, de seu fracasso e o valor que sua história e seus textos possuem. O autor também teceu algumas considerações sobre a personalidade da escritora, narrando sua história tendo em vista o contexto histórico do Brasil do século XX, especialmente o período no qual viveu a escritora.

A personalidade de Carolina Maria de Jesus é escrita por Levine a partir de caracterizações que a apresentam como uma pessoa notável: Carolina é, assim, uma “figura ímpar” (p. 19), solitária, mãe de três filhos – “um de cada pai” (Id.) – favelada e negra, de trajetória “incomum e perturbadora” (id.); uma escritora que “aprendeu a ler e escrever rudimentarmente” (id.) e que, mesmo assim, escreveu um livro que a tornou celebridade de alcance nacional e internacional. Uma personalidade que foi da miséria ao sucesso de um *best-seller* para, rapidamente, cair em desgraça e morrer no esquecimento. Uma mulher de “destino trágico” e “roteiro incrível” (p. 20), que desafiou a pobreza por uma “incomum capacidade de luta e perseverança e de uma agressiva personalidade” (p. 21). O caráter solitário e aguerrido de Carolina são dois dos elementos especialmente destacados no desenho que o pesquisador faz da escritora nesse texto:

Carolina foi, pode-se dizer, uma *guerreira valente* contra as tropas da herança racista, anti-interiorana, preconceituosa em relação às mulheres e, sobretudo, *uma pessoa afrontadora da marginalidade e da negligência política*. Rebelava-se *sozinha* e por isso jamais chegou a ser revolucionária ou heroína permanente. Sequer foi musa de causas coletivas. Houve um momento em que, ainda que de maneiras contraditórias e estranhas, ela cabia em todas as frentes e, ao mesmo tempo, não servia por longo período a nenhuma. Por isso é provável que tenha sido deixada por todos. De qualquer forma, *não se rendeu ao Estado ou a instituições, nem a maridos*, ainda que muitas vezes estivesse tão próxima de adulá-los como de feri-los (Levine in Levine; Meihy, 2015, p. 21, grifos meus).

A “guerreira valente” Carolina é posicionada pelo autor numa luta constante e solitária contra o racismo, o preconceito contra migrantes vindos do campo, o machismo, a desigualdade e a inépcia dos representantes políticos na resolução dos problemas sociais brasileiros. Uma pessoa deslocada, posto que não servia a nenhuma frente de luta política, muito embora coubesse em todas elas, e que também não se encaixava em quaisquer institucionalidades, inclusive o casamento. Nesse aspecto, chamo atenção para o fato de Levine marcar a progenitura distinta de cada filho da escritora - “um de cada pai” – e, no final do parágrafo citado, fazer uma estranha observação sobre a relação sexual e afetiva de Carolina com os homens, emergindo daí a imagem de uma mulher que ora os adula, ora os machuca. O brasilianista escreve, por mais de uma vez, os “muitos” namoros da escritora, dizendo inclusive que ela largava serviços em casa de família “para namorar”:

Tudo indica que não lhe faltava serviço em casas de famílias brancas e economicamente bem colocadas, mas, segundo suas próprias palavras, *ela era muito independente para limpar as bagunças alheias*. Além do mais, *era bonita e atraente*, pelo menos cativava alguns homens brancos ou era por eles cativada. Mesmo como empregada doméstica, regida por normas familiares às vezes estritas, *saía das casas para namorar*. Namorava muito, aliás. Nesse sentido, explica-se porque perdeu seis empregos seguidos, sendo mandada embora por passar noites fora de casa (Idem, p. 24, grifos meus).

O que busco destacar no trecho citado acima é a afirmação da liberdade e independência de Carolina mesmo que ela tenha vivido por anos no limite da subsistência em São Paulo. Tal afirmação é feita no texto logo após o brasilianista narrar a “peregrinação” da escritora do campo para a metrópole paulistana, onde chegou a morar na rua. Mesmo assim Carolina é escrita como uma pessoa que escolhia não trabalhar em casas de família para poder viver suas aventuras amorosas. O que me parece estar nas entrelinhas desse texto é a afirmação da liberdade, mais do que suas limitações socioeconômicas que, como se sabe, muitas vezes significou para ela um contexto de miséria. Levine, contudo, enfatizou a liberdade, insubmissão e rebeldia de Carolina para construir sua imagem, possibilitando o enquadramento dela na concepção moderna de artista<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Heinich (1996) coloca algo semelhante sobre Vincent van Gogh, cujas dificuldades materiais muitas vezes foram contadas em suas biografias como opção do pintor, e não uma condição concreta que prejudicava o artista.

Miséria e liberdade. Por essas categorizações contraditórias, Robert Levine textualiza o seu olhar sobre Carolina Maria de Jesus. A ambivalência da interpretação que o pesquisador estrangeiro faz da escritora mineira não para por aqui. Como vimos acima, ele a categoriza como uma personalidade singular, guerreira solitária contra todos os tipos de injustiças e instituições. Ao mesmo tempo, essa mesma pessoa buscava se distinguir dos demais favelados por saber ler e escrever, sendo especialmente hostil aos favelados oriundos do Nordeste, “por paradoxal que pareça” (p. 26). Embora indomável e insubmissa, o acadêmico estadunidense nota que Carolina também elogiou o ditador militar Ernesto Geisel em ocasião na qual falava com repórteres. Sobre isso, Levine diz:

Por outro lado, cabe lembrar que seria difícil para Carolina, em seu contexto, entender e calibrar as consequências de suas declarações. Além do mais, a máquina propagandística governamental empenhava-se eficientemente em propalar dísticos positivos a seu próprio respeito, e em nível popular havia também uma mentalidade cultivada de apoio ao poder (Idem, p. 35).

Uma personalidade ímpar, mas nem tanto assim: a Carolina narrada pelo brasilianista reproduz o apoio popular à ditadura civil-militar ao elogiar Geisel. Uma figura insubmissa, mas suscetível às propagandas de um governo autoritário. Essa ambivalência fica mais nítida quando o pesquisador fala dos escritos de Carolina Maria de Jesus. Por exemplo, Levine coloca *Quarto de despejo* como um texto que constitui “um grito contra a marginalidade urbana” (p. 21) e que expõe a “nervura central da sensibilidade brasileira” (p. 20), mas também como um livro “ingênuo e sincero” (p. 21). Apesar da ingenuidade que o pesquisador vê no diário de Carolina, a força do livro está, para ele, “menos por causa das verdades reveladas e mais porque expunha de forma original a vida na favela” (p. 39). Ingênuo, porém original e, portanto, notável, digna de ser lembrada.

Já *Diário de Bitita* aparece como “um texto encantador sobre a infância de uma interiorana comum” (p. 56), que enfatiza “ângulos pouco comuns na literatura congênere do Brasil daqueles dias” (p. 47), não dando mais detalhes sobre o que de fato o encanta nesse livro de Carolina, tampouco a que “ângulos pouco comuns” ele se refere quando trata dessa obra.

Sobre *Pedaços de fome*, o único romance que Carolina Maria de Jesus publicou em vida, Levine fez críticas bem claras e duras:



O argumento central do romance de Carolina era *básico e rasteiro*: as pessoas ricas caracterizariam uma burguesia sem refinamento, sem educação ou posicionamento social aceitável. Os pobres, principalmente do campo, seriam os bons. O texto do romance foi criticado por carregar uma visão maniqueísta da sociedade que *de tão simplista chegava às raias do absurdo*. Segundo o enredo, havia dois tipos de ricos: os latifundiários e os industriais. As figuras masculinas da cidade eram falsas e maliciosas, e os que vinham do campo corrompiam-se em contato com o meio urbano (p. 43, grifos meus).

Ainda que Carolina seja, para ele, uma personalidade notável, neste livro em especial, livro de argumento “básico e rasteiro”, “absurdo” de tão “simplista”, ela nada fez de notável aos olhos do autor. Para Levine, nesse romance, ela parece ter sido menos que medíocre. Contudo, se os livros posteriores a *Quarto*, a começar por *Casa de Alvenaria*, venderam muito pouco, é primeiro na forma como a imprensa brasileira da época tratou a escritora e, sobretudo, na expectativa equivocada que essa imprensa teve em relação à escritora que Levine explica o seu fracasso:

A crítica internacional, afastada do dia a dia da escritora, a considerava melhor e mais do que a imprensa brasileira. A mídia estrangeira tratava a sua experiência em termos mais humanos, cumprimentando a autora por dimensionar a miséria social e por ter a coragem de apresentá-la publicamente. *Dela não foram cobradas virtudes literárias nem coerência* (p. 36, grifos meus).

O autor explica esse fracasso também pelo contexto histórico e político do Brasil de então, colocando sobretudo que a crítica especializada, estudantes e intelectuais da época depositaram sobre Carolina expectativas que ela não poderia cumprir:

Logicamente isto refletia a rejeição proposta pelos grupos simbolizados pela classe média de Santana<sup>119</sup>, pela esquerda decepcionada e *pela crítica que cobrava de Carolina dotes de escritora de carreira*. *Casa de alvenaria* é um texto de conteúdo muito mais agressivo que *Quarta de despejo*, e no entanto atraiu muito menos. Nele Carolina adotou uma linguagem mais radical e é provável que essa linguagem, por ser tão mais próxima da argumentação comum da esquerda, não tenha encantado a direita nem tenha se distinguido da esquerda. Estudantes e intelectuais não aceitaram sua “nova” empáfia e desprezaram seus posicionamentos públicos. Carolina aos poucos ia vestindo a roupagem de “oportunista” garantida pela opinião pública (p. 42, grifos meus).

---

<sup>119</sup> Santana foi um dos lugares da grande São Paulo onde a escritora morou depois de sair da favela do Canindé. Robert Levine trata aqui da recepção de *Casa de alvenaria*, o segundo diário de Carolina Maria de Jesus, publicado em 1961.

Se a imprensa brasileira dos anos 1960 foi menos humana que a imprensa estrangeira por cobrar de Carolina “virtudes literárias” e “coerência”; e se a crítica especializada se equivocou ao esperar do segundo livro de Carolina Maria de Jesus “dotes de escritora de carreira”, isso parece significar que para o próprio Robert Levine ela não tinha esses dotes e virtudes. É como se, ao mesmo tempo em que o pesquisador ensaiasse conceder valor literário aos escritos de Carolina, paradoxalmente ele mesmo não enxergasse literatura no que ela escreveu. Ainda assim, Levine afirma a relutância dos “acadêmicos brasileiros” no reconhecimento da escritora mineira:

Quando questionada em 1991 sobre o conhecimento de Carolina, uma jovem antropóloga me respondeu: “A favelada que pirou”. Ela não sabia nada de seu livro e de sua trajetória. *Acadêmicos brasileiros relutam em aceitar os livros de Carolina como importantes, atribuindo seu sucesso a uma situação específica de tempo e não lhe reconhecendo méritos literários, vendo-o como uma pregação entre moral e política* (p. 58, grifos meus).

Quais são os “méritos literários” de Carolina que a crítica literária deveria ter reconhecido na época no lançamento de *Quarto* e que a academia brasileira ainda relutava em reconhecer nos anos 1990? E por que esse reconhecimento deve ser feito agora? O sentido da resposta que Levine dá a essa questão aparece, a meu juízo, no seguinte trecho de seu texto, no qual o brasilianista comenta a abordagem da morte da escritora pela imprensa:

A Carolina descrita nos obituários é um personagem dilemático e que revela a crueza com que foi tratada pela mídia, que gostaria de tê-la visto transformada em uma figura dócil, educada, membro da classe média, ainda que fosse constantemente hostilizada quer pela vizinhança de Santana quer pela comunidade pobre do Canindé. Parece que não havia lugar para Carolina (Idem, p. 55).

O texto se refere ao obituário publicado pelo *Jornal do Brasil* no dia posterior à morte de Carolina Maria de Jesus, de autoria de Alberto Buettemuller. O acadêmico estadunidense critica sobretudo a colocação que o autor do obituário faz de que Carolina não teve habilidade para lidar com o sucesso que ela viveu com *Quarto de despejo*, e que, por isso, fora uma mulher fracassada. Indócil, não educada dentro dos padrões supostamente educados da classe média brasileira de meados do século XX, o propósito sugerido indiretamente aqui é o de se buscar um “lugar para Carolina” na memória

nacional brasileira, e também na literatura nacional. É nesse sentido que Levine justifica a retomada dos textos de Carolina nos anos 90.

Essa questão fica ainda mais clara quando lemos outro texto que Robert Levine escreveu sobre a autora: trata-se do ensaio *The cautionary tale of Carolina Maria de Jesus*, publicado em 1994 na revista *Latin American Research Review*. Pode-se dizer que esse texto seja, de certa maneira, uma versão em inglês do capítulo “Uma história para Carolina”, primeiro capítulo do livro *Cinderela negra*. Contudo, *The cautionary tale* possui diferenças significativas em relação ao texto presente no livro publicado no Brasil<sup>120</sup>.

Nesse texto, Robert Levine adota um tom ainda mais crítico à imprensa brasileira e à cobertura que ela fez de Carolina desde o sucesso de *Quarto de despejo* até a sua morte, marcando mais incisivamente a hostilidade dos jornalistas brasileiros com a escritora. Por exemplo, ele cita um artigo do jornal *Tribuna da Imprensa*, de 10 de março de 1961, no qual o jornalista ironiza o fato de Carolina caminhar com seus filhos bem vestida numa avenida de São Paulo onde “descendentes da elite colonial também caminhavam”:

Public reactions to Carolina's sudden fame varied greatly. Some journalists mocked her new notoriety. One wrote, "She lives in a government-financed house in industrial Santo Andre [Santana], she spends her days in the city, sometimes at the Fasano tea parlor frequented by the elegant people of Avenida Paulista.... With mascara-painted eyelashes and wearing high-heeled shoes, dressed in silk and elegant accessories from the best downtown shops, Carolina, accompanied by her three children, strolls twice weekly on Avenida Itapetininga, where *Paulistas descended from the colonial elite also walk*." This source continued, "Playing the part of a fashion model, the formerly humble chronicler of urban misery addressed Governor Carvalho Pinto himself with a sense of superiority, according to a social columnist.... [D]uring a visit by cultural figures to the governor's Campos Elisios palace, she did not take the initiative to greet him. Instead, when he went over to her, at the end of the session, she said to him: 'Ah, were you here?'" (Levine, 1994, p. 62, grifos meus)<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Levine menciona numa nota presente no início do texto o fato de que uma versão anterior a este ensaio ter sido lançada numa série de publicações do *Helen Kellogg Center* da Universidade de Notre Dame, EUA, em 1993; e que o mesmo foi escrito durante o trabalho que resultou em *Cinderela negra*. Ao fazer uma busca na internet por maiores informações sobre esse centro de pesquisa, encontrei o site do *Helen Kellogg Institute*, vinculado à mesma universidade estadunidense. Neste endereço eletrônico, o referido instituto se apresenta como referência em pesquisas multidisciplinares sobre América Latina, tendo, mais recentemente, ampliado o seu escopo de interesses para a África e a Ásia.

<sup>121</sup> “As reações do público à súbita fama de Carolina variaram muito. Alguns jornalistas zombaram de sua notoriedade. Um deles escreveu: "Ela mora numa casa financiada pelo governo no bairro industrial de Santo André [Santana], passa os dias na cidade, às vezes no salão de chá Fasano, frequentado pela gente elegante da Avenida Paulista.... De pestanas pintadas com rímel e sapatos de salto alto, vestida com seda

Mas, a meu juízo, a principal diferença entre os dois textos de Robert Levine está no tom mais abertamente crítico da sociedade brasileira como um todo, e de seus estratos da classe média em particular, adotado em *The cautionary tale of Carolina Maria de Jesus*. Aqui ele posiciona mais claramente a escritora como sendo vítima de uma sociedade particularmente racista, machista e elitista, mas que se apresentava como paradigma de “democracia racial”. A escritora de Sacramento teria sido, sob essa perspectiva, punida por dizer uma verdade que o Brasil não queria ouvir.

In view of the commercial success of Carolina's first book, it is difficult to believe that she should have returned to poverty so soon after her meteoric rise to international fame. Given that reporters continued to beat a path to her door in Parelheiros throughout the 1970s and that she continued to write and demonstrate acute awareness of her misfortune, *it seems extraordinary that no one bothered to explore her side, much less intercede on her behalf*. Her respiratory ailment, a combination of emphysema and asthma, was treatable, and she might have lived much longer had she been able to move away from the polluted area in which her rude house stood. But Carolina alienated the respectable by refusing to temper her opinions, thus embarrassing everyone who clung to the myth that Brazilians are a tolerant people. Nor did Audalio Dantas remain her patron for long: she would not accept the less-than-equal relationship he sought to impose on her as her agent. But even after her value as a curiosity quickly dwindled, Carolina never asked to be defended or cared for - *she was too independent for that*. Dantas's explanation that he could not deal with Carolina's irascibility and that she soon became tiresome is consistent with the attitude of other journalists and intellectuals who also gave up on her. It may also be that her diary continued to sell strongly outside of Brazil, where readers sought in her words an expression of rage at poverty and suffering that Brazilians tired of because they considered her attitudes simplistic and self-serving. Carolina was a product of a society that tolerates the most glaring maldistribution of income in the world, yet she did not lend her voice to calls for massive social change. She simply wanted to escape from poverty with her children (Levine, 1993, p. 80, grifos meus)<sup>122</sup>.

---

e acessórios elegantes das melhores lojas do centro, Carolina, acompanhada dos três filhos, passeia duas vezes por semana pela Avenida Itapetininga, *onde também caminham os paulistas descendentes da elite colonial*". A fonte prossegue: "Fazendo o papel de modelo, a outrora humilde cronista da miséria urbana dirigiu-se ao próprio governador Carvalho Pinto com um sentimento de superioridade, segundo um colunista social.... Durante uma visita de personalidades da cultura ao palácio dos Campos Elísios do governador, ela não tomou a iniciativa de o cumprimentar. Em vez disso, quando ele se aproximou dela, no final da sessão, ela disse-lhe: 'Ah, estiveste aqui?'" (Grifos meus, tradução minha).

<sup>122</sup> "Tendo em vista o sucesso comercial do primeiro livro de Carolina, é difícil acreditar que ela tenha voltado à pobreza pouco tempo depois de sua meteórica ascensão à fama internacional. Se os repórteres continuaram a bater à sua porta, em Parelheiros, durante toda a década de 1970, e se ela continuou a escrever e a demonstrar uma consciência aguda do seu infortúnio, *parece extraordinário que ninguém se tenha dado ao trabalho de explorar o seu lado, e muito menos de interceder a seu favor*. A sua doença respiratória, uma combinação de enfisema e asma, era tratável, e ela poderia ter vivido muito mais tempo se tivesse podido afastar-se da zona poluída em que se situava a sua casa rude. Mas Carolina afastou os respeitáveis ao se recusar a moderar suas opiniões, envergonhando todos os que se apegavam

Fica claro neste parágrafo que, para Levine, Carolina Maria de Jesus mais do que uma pessoa solitária foi uma pessoa incompreendida e abandonada: ninguém se esforçou por ver as coisas de seu ponto de vista, tampouco intercederam pela sua memória, nem mesmo por sua saúde. Audálio Dantas, assim como todos os jornalistas e intelectuais da época, se cansaram de seu jeito irascível. O que configura outra diferença significativa em relação à posição que o brasilianista toma em seu texto: em *Cautionary tale*, Levine coloca Dantas sob suspeição, lançando ao jornalista um olhar de desconfiança, de crítica, posto que ele, no fim das contas, abandonou a escritora como todos os demais jornalistas o fizeram.

Chamo a atenção especialmente para a questão do cuidado explícita neste trecho do ensaio do brasilianista: ninguém cuidou de Carolina, que poderia ter vivido mais caso os seus problemas respiratórios fossem tratados e a inadequação do lugar onde morava nos anos 70 fosse notada por alguém entre os repórteres que batiam na porta da escritora nesse período. Cuidado e justiça social são noções que tanto Robert Levine quanto José Carlos Sebe Bom Meihy acionam para justificar a releitura que eles propõem de Carolina Maria de Jesus, no início dos anos 1990.

No parágrafo que fecha o ensaio, Levine deixa ainda mais claro o sentido no qual, para ele, Carolina deveria começar a ser resgatada e lembrada a partir dos anos 1990. Ele diz que a voz da escritora de Sacramento, negra, mulher e interiorana, foi silenciada como vozes de outras mulheres o foram antes dela, sobretudo porque Carolina ousou contestar as ideologias hegemônicas do Brasil de sua época, como a já mencionada ideia de uma sociedade racialmente democrática. E termina o parágrafo e o texto fazendo a seguinte colocação:

It was as if Brazilian academics, journalists, writers, and politicians closed ranks to stifle her pointed truths about the lack of racial democracy in the country and the contempt felt for the underclass, especially its black and women members.

---

ao mito de que o brasileiro é um povo tolerante. Audálio Dantas também não foi seu mecenas por muito tempo: ela não aceitava a relação de desigualdade que ele tentava impor-lhe como seu agente. Mas mesmo depois de seu valor como curiosidade ter diminuído rapidamente, Carolina nunca pediu para ser defendida ou cuidada - *ela era independente demais para isso. A explicação de Dantas de que não conseguia lidar com a irascibilidade de Carolina e de que ela depressa se tornou cansativa é consistente com a atitude de outros jornalistas e intelectuais que também desistiram dela.* Pode ser também que seu diário tenha continuado a vender muito fora do Brasil, onde os leitores procuravam nas suas palavras uma expressão de raiva contra a pobreza e o sofrimento de que os brasileiros estavam cansados, porque consideravam suas atitudes simplistas e egoístas. Carolina era um produto de uma sociedade que tolera a mais gritante má distribuição de renda do mundo, mas ela não deu sua voz a apelos por mudanças sociais massivas. Ela queria simplesmente sair da pobreza com seus filhos” (Levine, 1993, p. 80, tradução e grifos do autor, tradução minha).

Never did reviews of her work or commentaries about her life criticize the system that had produced misery for her and her fellow favelados. *Thus for nearly two decades, critics patronized Carolina for her manner but refused to recognize her importance as one of the few public voices ever to emerge from Brazil's agitated but silent underclass* (Levine, 1993, p. 82, grifos meus)<sup>123</sup>.

Carolina Maria de Jesus foi, antes de tudo, uma voz silenciada por fileiras que acadêmicos, jornalistas, escritores e políticos cerraram contra a escritora. A crítica nunca reconheceu sua importância enquanto parte de um pequeno grupo de vozes que vieram das classes subalternas, conseguindo romper as barreiras existentes entre o silêncio característico dessas classes e o debate público nacional. Aí está o que parece ser a principal justificativa que o brasilianista dá para a valorização dos textos de Carolina: retirar do silêncio uma voz insubmissa, que emergiu de baixo, dizendo coisas que precisam ser ouvidas e levadas a sério numa sociedade tão desigual, mas que não se enxerga dessa forma<sup>124</sup>.

Retornando à *Cinderela negra*, há outro texto de Robert Levine, de caráter mais pessoal, através do qual se pode compreender melhor o sentido pelo qual o pesquisador estadunidense compreende e defende a importância de Carolina Maria de Jesus e de sua produção escrita. Intitulado “Um olhar norte-americano”, o texto aparece na parte final do livro, ao lado de “Um olhar brasileiro”, de autoria de José Carlos Sebe Bom Meihy.

Ele começa dizendo que sua primeira vinda ao Brasil se deu entre 1964 e 1965 como estudante de mestrado da Universidade de Princeton, onde estudava a Era Vargas. Ao resumir um período de estadia que durou 15 meses, Levine começa por relatar seu encontro com um artista ainda criança, pobre e negro, de quem o pesquisador comprou um quadro no Rio de Janeiro. Nesse encontro, prossegue o autor, se sentiu motivado a

---

<sup>123</sup> “Era como se os acadêmicos, jornalistas, escritores e políticos brasileiros cerrassem fileiras para abafar suas verdades sobre a falta de democracia racial no país e o desprezo pela classe baixa, especialmente pelos seus membros negros e mulheres. Nunca as resenhas da sua obra ou os comentários sobre a sua vida criticaram o sistema que tinha produzido a miséria para ela e para os seus companheiros favelados. Assim, durante quase duas décadas, os críticos trataram Carolina com condescendência pelos seus modos, mas recusaram-se a reconhecer sua importância como uma das poucas vozes públicas a emergir da agitada, mas silenciosa classe baixa brasileira” (Grifos meus, tradução minha).

<sup>124</sup> “O diário publicado de Carolina Maria de Jesus tornou-se uma sensação, provavelmente menos por revelar segredos ou verdades sobre a vida nas favelas no Brasil do que por ter sido escrito por uma mulher autodidata, moradora de favela, que se recusou a jogar pelas regras e exigiu o direito de sonhar em elevar-se a si própria e aos seus filhos nos seus próprios termos” (Tradução minha).

“The published diary of Carolina Maria de Jesus became a sensation probably less because it revealed secrets or truths about slum life in Brazil than because it had been written by a slumdwelling self-taught woman who refused to play by the rules and demanded the right to dream of elevating herself and her children on her own terms” (Levine, 1994, p. 67).

ajudar aquele menino, que considerou talentoso. Porém, Levine relata que seus colegas brasileiros não compartilharam de sua comoção. “Aqueles brasileiros com quem eu conversava, membros da classe média, obviamente não estavam interessados em favelados e seus problemas” (Levine in Levine; Meihy, 2015, p. 229).

Em vários momentos do texto, Robert Levine parece construir o Brasil como um Outro muito diferente dos Estados Unidos, um outro latino-americano, particularmente no que se refere a certo descaso geral da sociedade brasileira diante da desigualdade. Fala, por exemplo, do “nível de corrupção evidente nos países de Terceiro Mundo” e das condições a seu ver incomparavelmente piores da pobreza que ele via no Rio, em relação à que viu em seu próprio país:

Recordava-me, por exemplo, que quando garoto, nas viagens constantes que fazíamos à vizinha Nova York, cortávamos regiões de casas pobres, de madeira, em East New York e Queens. Víamos negros se aquecendo, no inverno, em torno de fogueiras, maltrapilhos, expondo inegável pobreza. Éramos então advertidos para não olharmos pelas janelas do trem. Isto ocorria no passado, quando a epidemia dos “sem teto” ainda não havia alcançado os níveis de hoje, sob o efeito negligente da administração Reagan e Bush. *De qualquer maneira, nada era comparável ao que vira no Rio de Janeiro* (Idem, p. 230, grifos meus).

Muito embora a imagem de pessoas passando frio intenso, sem as devidas condições para isso, pareça bastante angustiante, Levine parece ter se espantado mais com a pobreza “incomparável” que viu no Rio de Janeiro. Como se o tempo da América Latina não fosse o mesmo que o dos Estados Unidos, o tempo do capital, esse sistema produtor de pobreza e miséria por onde passa<sup>125</sup>.

Esse olhar, de certa forma exotizante, é também lançado sobre Carolina Maria de Jesus e seu diário *Quarto de despejo*. Nele o brasilianista diz ler a luta “de uma negra que vencia dificuldades incríveis para sobreviver juntamente com seus filhos” (Idem, p. 231-232), e considera a mensagem do livro “surpreendente” e contraditória. Com isso o pesquisador chama atenção para o fato de Carolina ter sido uma voz que emergiu de uma condição de subalternidade (daí a surpresa) ao mesmo tempo em que ela demonstrava não

---

<sup>125</sup> Em Fabian (2013) há um estudo sobre como a antropologia clássica construiu povos de diferentes culturas como um Outro a partir da negação de que essas culturais eram coetâneas do Ocidente. Robert Levine parece fazer algo semelhante em sua avaliação da pobreza no Rio de Janeiro em relação à que ele conheceu nos Estados Unidos.

se identificar com os demais favelados com os quais convivia, o que ele assinala como sendo sua contradição.

O pesquisador relata também que, ao começar a lecionar na *State University of New York*, em 1966, começou a trabalhar em sala de aula com a tradução de *Quarto* para o inglês. Segundo ele, dado o contexto histórico dos anos 1960, marcados nos Estados Unidos pela Guerra do Vietnã, pela revolução cubana e pelos efeitos ainda vivos da “Aliança para o Progresso”, política do governo Kennedy em relação à América Latina, a leitura do diário de Carolina era particularmente importante:

O espírito idealístico dos anos 60 continuava, e para nós, professores iniciantes, responsáveis por falar sobre a América Latina, o desafio era enorme. Seria-nos impossível nos tornarmos apenas repassadores de informações: tínhamos que assumir ideais políticos. Neste sentido, o texto de Carolina interessava e muito (Idem, p. 232).

Carolina Maria de Jesus e seu *best-seller* ocupariam, aqui, um lugar de importância para Levine a partir de um desconforto do pesquisador como cidadão estadunidense diante de um texto “latino-americano”? Haveria aqui uma certa culpa de classe média branca ante o texto de uma mulher negra oriunda de um país que, como muitos outros países sul-americanos, teve ditaduras militares apoiadas pela potência militar e política estadunidense<sup>126</sup>? Certo é que o referido brasilianista expressa uma motivação política para a discussão de *Quarto de despejo* que, apesar da “linguagem ingênua” com a qual ele avaliava que o livro fora escrito, contribuía para que seus alunos entendessem um pouco da vida “num canto da América Latina”:

(...) linguagem ingênua do livro contribuía para o entendimento do drama, apesar de os alunos saberem tão pouco sobre o Brasil. É inegável que as palavras de Carolina produziam nos estudantes a sensação do que seria a vida num canto da América Latina (Id.).

---

<sup>126</sup> Eva Paulino Bueno, em seu texto sobre o *boom* da literatura de testemunho nas universidades dos Estados Unidos nos anos 1980 e 1990, identifica na culpa e na busca por reparação duas das principais razões para o interesse de acadêmicos estadunidenses desse período nos testemunhos de mulheres indígenas oriundas da América Central. Como se sabe, as intervenções políticas e militares estadunidenses nessa região foram brutais, contribuindo para conflitos armados e genocídios em países como Nicarágua e El Salvador. As tragédias que resultaram disso acabaram por gerar os textos testemunhais que, com muito sucesso, circularam nos meios acadêmicos americanos à época. Ver Bueno in Amireh; Majaj (2012).



Destaco que é pelo valor político e, segundo as próprias palavras de Robert Levine, pelo valor “simbólico” e “histórico” da escritora que ele justifica seu interesse e impulso por pesquisar mais a fundo a história de Carolina Maria de Jesus e de seu livro de maior sucesso. É nos seguintes termos que ele coloca o sentido de seu interesse pela escritora:

(...) *A ideia de que a favela fora mostrada como uma das expressões da pobreza precisaria ser acompanhada no sentido de sua evolução histórica.* Além do mais, como professor, especialista em temas brasileiros, seria pertinente desdobrar o assunto tanto procurando ver o contexto como o próprio caso de Carolina e seus companheiros de infortúnio. Basicamente a pergunta que propunha era a seguinte: *o que teria acontecido com a história da favelada e com a trajetória de seu livro?* A necessidade de responder a esta questão colocava desafios que me induziam a buscar informações, juntar pontos soltos (...) (Idem, p. 235, grifos do autor).

Carolina Maria de Jesus e *Quarto de despejo* aqui são uma história que precisa ser rememorada, investigada nos rumos que tomou. É em função disso que os textos de Carolina serão retomados por Robert Levine em parceria com Meihy.

Por fim, há ainda outro texto de Robert Levine sobre Carolina Maria de Jesus, datado de 1996, que, muito embora acompanhe o sentido geral da leitura que o brasilianista faz da escritora brasileira em seus textos anteriores, traz alguns pontos importantes para entendermos melhor o olhar do pesquisador estadunidense sobre esse tema. Trata-se de um dos dois textos que abrem a publicação de *Meu estranho diário*, outro livro organizado por ele e por José Carlos Sebe Bom Meihy e que trouxe trechos de diários de Carolina Maria de Jesus recolhidos pelos pesquisadores a partir dos manuscritos que estavam, até então, sob os cuidados de sua filha, Vera Eunice.

“A percepção de um estrangeiro” é o título desse texto<sup>127</sup>. Chama atenção, logo de início, que Levine aqui utiliza para si o termo “estrangeiro”, mais abrangente que “norte-americano” a partir do qual ele marcara a si mesmo em *Cinderela Negra* dois anos antes. A despeito disso, é também a partir de uma noção genérica de “norte-americano” que o artigo é escrito, pois em vários momentos do texto o brasilianista identifica sua própria leitura com a do conjunto dos leitores da tradução de *Quarto de despejo* nos

---

<sup>127</sup> O outro texto que abre o referido livro é de autoria de José Carlos Sebe Bom Meihy e tem como título “A percepção de um brasileiro”, numa proposta já colocada em *Cinderela negra* de apresentar as visões de Levine e Meihy como discordantes, sendo a categoria nação a marcadora principal dessa discordância. Daí a semelhança entre os títulos dos textos publicados em *Cinderela negra* (1994) e *Meu estranho diário* (1996).

Estados Unidos, especialmente nos anos 1960, quando o livro foi lançado por lá. Nele lemos, por exemplo, o seguinte:

De qualquer forma, *Child of the dark* havia projetado em mim a mesma sensação que na maioria do público leitor norte-americano que teve acesso ao livro através da edição publicada por E.P. Dutton. O resultado daquela tiragem foi a sagração de Carolina como *um símbolo da consciência de um mundo emergente*. Era como se a palavra de Carolina representasse um grito contra a injustiça e a miséria (Levine in Levine; Meihy, 1996, p. 14, grifos meus).

Uma escritora “símbolo da consciência de um mundo emergente” foi o sentido pelo qual Levine relata ter assimilado *Child of the dark*, tal qual, segundo ele, “a maioria do público leitor norte-americano” da época. Novamente, Carolina Maria de Jesus emerge aqui como um Outro, que grita contra as injustiças e misérias do Brasil/da América Latina, essa parte do planeta que, muito embora esteja profundamente implicada na expansão do capitalismo desde o século XIV, para o referido pesquisador estadunidense estava emergindo nos anos 60 do século XX.

Mais revelador ainda me parece a colocação que o autor faz na página seguinte a do trecho citado acima. Nele Robert Levine explica o sucesso de *Quarto de despejo* nos Estados Unidos, quando do lançamento da obra por lá, da seguinte forma:

A curiosidade do público norte-americano *estava aguçada em vista da vida cotidiana de pessoas de baixa renda*. Foi neste contexto que o livro de Carolina encontrava oportunidade de sucesso. Os norte-americanos estavam ávidos por saber das minorias e *desde que Carolina fosse negra, pobre, e de um país “complicado”*, estavam dados os elementos para a aceitação imediata. Além do mais, aqueles eram tempos de lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos e isto promovia uma popularidade ao tema e uma simpatia natural para com o assunto (Id., p 15, grifos meus).

O interesse “norte-americano” por Carolina Maria de Jesus partia da curiosidade pela pobreza, negritude e origem nacional/regional da escritora. Somado o contexto de lutas pelos direitos civis dos Estados Unidos da época, a popularidade e aceitação de Carolina estavam, segundo o pesquisador, garantidos. Contudo, posto que Levine não oferece no texto nenhum dado que fundamente sua afirmação sobre como *Child of the dark* e sua autora foram lidos pelos estadunidenses de então, me parece que a curiosidade e avidez do “público norte-americano” das quais o brasilianista fala pertencem ao próprio pesquisador, sendo projetadas numa coletividade abstrata de leitores.

O certo é que Robert Levine apresenta um olhar sobre Carolina Maria de Jesus no qual ela aparece como uma personagem incompreendida em sua época, abandonada e esquecida por seus próprios compatriotas, notadamente pela imprensa. Mas também como uma personalidade de destaque, que não aceitou seguir regras que não fossem as suas próprias. E que, mesmo em um país desigual principalmente em termos de classe e raça, fez sua voz ser ouvida a partir das condições precárias nas quais viveu. Brasil/América Latina aparecem nesse olhar como categorias que elucidam um Outro do olhar “norte-americano” ou “estrangeiro” que o autor identificou como seu. Nisso, o texto de uma mulher pobre e negra brasileira permanece sendo visto como algo insólito. Ao mesmo tempo, Levine propõe a valorização dos textos de Carolina como resgate de uma voz silenciada.

#### **4.4. José Carlos Sebe Bom Meihy sobre Carolina Maria de Jesus**

“Um olhar brasileiro” é o título do texto de José Carlos Sebe Bom Meihy que encerra a parte IV de *Cinderela negra*, vindo logo após o texto de Robert Levine, analisado na sessão anterior. Diferente deste último, as palavras de Bom Meihy são menos testemunhais, posto que o historiador passa longas páginas tratando do contexto histórico do mundo e, em especial, do Brasil durante o período de vida de Carolina Maria de Jesus. Por outro lado, o autor detalha mais os dados biográficos que ele apresenta de si no artigo em relação ao seu colega estadunidense.

Meihy se apresenta no texto como uma pessoa de origem interiorana, do estado de São Paulo, pertencente a uma classe média de “trabalhadores infatigáveis” (Meihy in Levine; Meihy, 2015, p. 244). Descreve sua família como sendo composta por “pessoas de poucas letras” (Idem, p. 245), de origem turca, motivo pelo qual eles eram discriminados na cidade:

Recordo-me, pensando a perplexidade de meu pai, com peso no coração, que uma vez escreveram na porta de minha casa: *colabore com a limpeza pública matando um turco por dia*. É verdade que o tratamento não era diferente para com os índios, e certamente esses aspectos da cultura popular eram até mais cruéis com os negros. Ficava curioso, embutido no interior do estado, questionando se a vida na cidade grande seria também tão ríspida (p. 244-245, grifos do autor).

Ao colocar sua opinião de que o tratamento “para com os índios” não era muito diferente do que acontecia com sua família por serem de origem turca, e concluir dizendo

dos questionamentos que ele tinha, quando mais jovem, sobre se a vida na cidade grande também seria ríspida dessa forma, o pesquisador parece, através de uma narrativa aparentemente despretensiosa, marcar sua origem como a de alguém que veio de fora dos círculos tradicionalmente letrados do Brasil. Para tanto, ele coloca sua condição de família de imigrantes em analogia às condições historicamente opressoras de indígenas e negros. É possível que aqui haja uma tentativa de aproximação entre o autor e Carolina Maria de Jesus.

Mais importante, contudo, me parece a forma como o historiador brasileiro compreende a importância de Carolina Maria de Jesus e seus textos. Para ele, Carolina foi uma síntese de seu tempo, dos acontecimentos políticos de seu período histórico. Por exemplo, ao colocar a industrialização que tomou forma sob o governo Juscelino Kubitschek como um divisor de águas na história do Brasil, Meihy compara a atividade de catação de papel antes e depois desse processo de industrialização, chegando à conclusão de que, se no passado a catação de papeis e demais objetos descartáveis cumpria a função de “dar trabalho para os pobres” (Idem, p. 246), numa dinâmica de caráter comunitário na reutilização de materiais descartados, no Brasil industrializado, a coleta de lixo tem cada vez menos essa característica de atividade feita por uma comunidade, se tornando, gradativamente, uma atividade assumida por empresas especializadas.

Por isso Meihy considera que catadores como Carolina Maria de Jesus são, no Brasil modernizado, fadados a desaparecer. A partir desse veredito, o historiador tece o seguinte comentário:

Talvez um dos significados mais marcantes da vida de Carolina Maria de Jesus seja que para o mundo de agora ela se equipara a um exemplo de *personagem social ameaçado ou mesmo em extinção*. De catador de papel a lixeiro vai uma distância equivalente ao progresso nacional de depois dos anos 60 (p. 247, grifos meus).

Se Levine coloca, em seu olhar “norte-americano” sobre o Brasil, este país num tempo diferente do dos Estados Unidos, aqui Bom Meihy conjectura se a importância de Carolina Maria de Jesus não residiria no fato de ela representar uma personagem de outro tempo, diferente do Brasil moderno. Carolina em si mesma parece constituir, nessa conjectura, uma espécie de fóssil de um país que está, pouco a pouco, deixando de existir. Trata-se de uma outra maneira de construir essa escritora como um Outro.

Na edição digital da FLUP 2020 (Feira Literária das Periferias, edição 2020), no dia 16 de junho ocorreu uma mesa redonda na qual o catador de materiais recicláveis Tião Santos e o escritor, ator e produtor teatral Otávio César Jr. discutiram Carolina como uma escritora que escrevia a partir do lixo. Inclusive Tião Santos é um militante pelo reconhecimento dessa atividade como profissão<sup>128</sup>. Meihy parece, então, ter se equivocado quanto ao futuro da atividade de catação de lixo no Brasil. Contudo, o que quero mostrar aqui é como o historiador começava por interpretar Carolina Maria de Jesus não a partir de alguma característica formal de sua escrita, mas sim de seu significado histórico para o país.

Nessa levada ele resume o que, a seu juízo, foram os principais acontecimentos históricos do período da vida dessa escritora brasileira: o já citado impacto do desenvolvimentismo do governo JK, formando “uma classe média urbana forte” (p. 254) no Brasil; a grande seca nordestina de 1958, provocando uma intensa corrente migratória do Nordeste para o Sudeste do país; o “êxodo rural” ocorrido no Brasil entre os anos 1950 e 1970; a influência dos Estados Unidos nos “valores urbanos nacionais” (p. 257), a “americanização” dos estratos médios daqui; ele fala também da Guerra Fria, da Revolução Cubana e dos “padres progressistas” (p. 260) de meados do século XX; e dos conflitos entre os que expressavam opiniões políticas nacionalistas, se posicionando contrariamente à influência estrangeira no Brasil e os que eram favoráveis à essa influência, debate particularmente acirrado durante o governo de Jânio Quadros.

A partir disso, José Carlos Sebe Bom Meihy coloca o seguinte:

Foi neste contexto efervescente que aflorou a público a figura de Carolina Maria de Jesus e seu mais importante texto, *Quarto de despejo*. Numa época em que a cultura da pobreza fazia sentido, seu testemunho resplandeceu. Na mesma linha de exaltação à problemática da miséria, em 62 o filme *O pagador de promessas* de Anselmo Duarte fazia um sucesso que colocaria o cinema nacional em nível de aceitação internacional (Idem, p. 261).

Muito embora o autor não nos dê maiores explicações sobre o que ele chama neste trecho de “cultura da pobreza”, fica claro, contudo, que a importância de Carolina para o Meihy de *Cinderela Negra* está na síntese que a escritora representa para o historiador,

---

<sup>128</sup> Tião Santos figura no premiado documentário “Lixo extraordinário” (*Waste Land*, 2010), que fala sobre a vida de catadores no lixão do Jardim Gramacho, na cidade fluminense de Duque de Caxias. A mesa da Flup 2020 da qual ele participou está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0vdiJvnh2JA>, acessado em 26/08/2023 às 19:31.

síntese de uma época de transformações e intensos debates políticos no Brasil. Se neste país a escritora mineira representava “um limite entre o arcaico e o novo” (p. 262), isto é, entre o Brasil tradicional e o moderno, nos “países ricos europeus”, especialmente nos Estados Unidos, o historiador diz que *Quarto de despejo* foi entendido como “um retrato de um mundo injusto armado em cima de estruturas solidificadas por séculos de dominação colonialista” (Id., p. 262). Enquanto isso, em países “em que o sistema era anticapitalista” (p. 263), *Quarto* foi convenientemente lido como um livro que “servia para demonstrar as contradições da política adversária ao socialismo” (p. 263).

Afinal – pergunta-se – o que significou e qual o sentido da obra de Carolina Maria de Jesus para diferentes realidades? Na mesma linha investiga-se o valor da retomada dessa produção hoje, para diferentes espaços. Quais as fronteiras que Carolina representou em seu tempo, no Brasil, na América Latina, na Europa e nos Estados Unidos, e quais os limites que ainda hoje representa (Idem, p. 263, grifos meus).

Síntese de um momento histórico, mas não só isso: também escritora de uma “obra”, que foi e ainda pode ser lida em variados sentidos. José Carlos Meihy, ao classificar os textos de Carolina Maria de Jesus como componentes de uma obra, cujo valor no passado pode ser aferido, mas no presente ainda é algo a ser investigado, textualiza essa escritora no sentido de abrir a possibilidade de seus escritos serem lidos de uma outra forma, mais próxima do estatuto de literatura, e não apenas por um viés sociologicamente determinista, o que esse historiador, de certa forma, acaba por fazer num primeiro momento.

O historiador segue no texto, caminhando para a conclusão das suas reflexões sobre Carolina, dizendo que, ao equiparar sua produção escrita com os “escritos dos negros norte-americanos” (p. 267), ele começou a entendê-la não como escritora de protesto, mas como escritora de literatura negra. Novamente Meihy não dá explicações mais aprofundadas sobre o porquê de entender Carolina Maria de Jesus dessa forma. O que ele diz é que, de seu ponto de vista, *Quarto de despejo* carece de uma “perspectiva política e social” (p. 267) e que, justo por isso, o diário de Carolina é uma defesa de uma pessoa pobre e negra num mundo hostil a ela:

E diga-se: a *literatura negra* no Brasil tem um caráter eminentemente de defesa. Carolina, escrevendo para os brancos – quase que exclusivamente os únicos leitores possíveis –, representaria esta proposta. Nesta direção, nem se poderia supor que os escritos de Carolina significassem variação de *literatura étnica*, em sentido amplo, pois sua mensagem não era de definição de uma identidade

“racial”; pelo contrário, seria de convívio com um mundo supostamente mais justo, do branco. Tratava-se de uma literatura possível (Idem, p. 267, grifos do autor).

Literatura negra, mesmo que em *Quarto de despejo* não tenha como mensagem principal a afirmação identitária em termos de raça, mesmo que ela tenha escrito para brancos, mesmo que, para o juízo do historiador, sua perspectiva carecesse de um olhar político mais acurado. Literatura negra porque ela escreveu como pode, o que pode e com o que ela tinha. A literatura de Carolina é negra no sentido que foi a literatura que ela conseguiu entregar. A sua “literatura possível”. E essa literatura é negra porque foi através dela que a escritora ascendeu socialmente:

A consideração da obra de Carolina como *literatura negra* interessa como valorização de uma atividade que se diferenciava das demais formas de sucesso social possibilitadas aos negros. Se tradicionalmente os “pretos” sobem na escala social brasileira através da atividade artística – entendendo-se como tal quase que exclusivamente o samba -, ou do esporte – quase que apenas o futebol -, Carolina significou uma alternativa diferente daquela alcançada por Elizabeth Cardoso, Azael Pereira Alves, Garrincha ou Pelé. Teria sido através das letras – e das letras diferenciadas do padrão branco – que Carolina Maria de Jesus subira, tornando-se uma escritora, o maior sucesso de vendagem de nossa história no tempo (p. 267-268, grifos do autor).

Carolina Maria de Jesus não só ascendeu pelas letras, fazendo diferente da maioria dos “pretos” brasileiros até então, mas ascendeu por letras diferentes do padrão determinado pelo “branco”. Se na maior parte do texto o historiador pensa Carolina e seus escritos por uma via sociológica, ao final do artigo, o pesquisador vai desenhando, mesmo que de forma tímida, uma escritora de uma literatura muito própria, particular, mas ainda assim literatura, uma obra a ser investigada no passado e, principalmente, no presente.

A literatura de Carolina Maria de Jesus tal qual ela é pensada e contada em José Carlos Sebe Bom Meihy vai se tornando mais clara nos textos subsequentes a este que o historiador publicou sobre a escritora mineira. O primeiro desses textos traz como título “O inventário de uma certa poetisa”, e abre a publicação de *Antologia pessoal*, livro que o historiador organizou a partir dos cadernos com manuscritos de Carolina e que veio a público em 1996 pela editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O sentido geral desse artigo de Meihy é o de justificar a publicação da antologia: trata-se da primeira vez na qual uma seleção dos poemas de Carolina Maria de Jesus veio

a público em forma de livro. O historiador afirma que a escritora se via sobretudo dessa maneira, como uma “poetisa” ou “poeta”<sup>129</sup>. Porém, continua ele, o que basicamente foi publicado da Carolina foi o que ela pôde fazer de mais óbvio, que foram os diários, uma escrita sobre si. Não foi dado valor algum para os versos que a própria escritora tanto valorizava. Sendo assim, a publicação de *Antologia pessoal* vem, concomitantemente, reparar uma lacuna na obra de uma escritora e fazer justiça ao que ela queria ver publicado entre os seus escritos e aos esforços e cuidados que ela tinha com os seus poemas<sup>130</sup>.

No entanto, o pesquisador brasileiro deixa uma coisa muito clara: os poemas de Carolina Maria de Jesus não têm, neles mesmos, valor algum. Desde o início de seu artigo, ele coloca claramente que a valorização dos poemas de Carolina não passa, em absoluto, por uma questão de “qualidade textual”:

Independentemente da cobiçada *qualidade textual*, a explicação que justifica zelo face a estes textos remete ao quilate social da mensagem e à expressão da vontade comunicativa de uma mulher que, sabendo-se segregada, jamais aceitou a condição de submissa, favelada, mãe solteira, inferior. Seu registro, constantemente biográfico, funcionava como documentação de experiências até então jamais autenticadas por autorias de quem padecia vida miserável. Entre seus escritos e o resto do mundo haviam que se constituir vasos comunicantes capazes de correr realidades pouco percebidas por uma cultura domesticada para perceber o belo aristotélico (bom porque bonito, bonito porque prazeroso, prazeroso porque certo) (Meihy, 1996, p. 11, grifos do autor).

Na verdade, Meihy não hesita em classificar a escrita literária de Carolina como sendo ruim. Seus versos, para o historiador, estavam “agarrados nas linhas do simplismo, da rima mais que fácil e da repetição” (p. 17). Eles também são “toscos” (Id.), assim como os “sambinhas” que ela compôs eram “pobres” (Id.). Porém, reforçando a via pela qual ele defende a valorização da escrita de Carolina Maria de Jesus, não é pelo que ela escreveu, mas pelo contexto em que o fez que a escritora deve ser julgada. Portanto, muito menos por razões estéticas do que sociais<sup>131</sup>. De fato, Meihy escreve francamente que,

---

<sup>129</sup> “Carolina foi e era por autodefinição *poeta*. Sequer dizia-se *poetisa*. Sem entender o significado disto, tudo que for dito sobre ela soará pouco e, mais que incompleto, vazio” (Meihy, 1996, p. 17, grifos do autor).

<sup>130</sup> “Mais do que o esperado, o caminho do *Quarto de despejo* dera outra direção ao reconhecimento público de Carolina. A poesia ficara como algo pessoal. No final da vida, depois de passadas as ondas de sucesso, a ela retornou com insistência recortada. A primeira vez, em 1975, quando passou a limpo os poemas; a segunda em 1976, pouco antes de sua morte, quando fez ela própria uma antologia” (Idem, p. 30-31).

<sup>131</sup> “É conveniente esclarecer que não se destaca a *genialidade* criadora desta mulher. Ela foi original, não pelo *que* escreveu, mas sobretudo por *como* o fez e apresentou sua mensagem. Entre um extremo socializante e um romantismo de viés pessoalíssimo, ela transitava pelas motivações imediatas. Não lhe faltava espaço a ocupar” (p. 22, grifos do autor).



em termos formais, as poesias de Carolina são feias. O que justifica sua publicação, além das razões já apontadas pelo autor, é que essas poesias expressam antes de tudo como a escrita literária canônica – a “beleza consagrada” - foi apropriada por uma pessoa numa escrita “suburbana” e “miseravelmente subdesenvolvida”:

Os poemas bonitinhos de Carolina formularam costuras de uma interiorização épica *suburbana que, miseravelmente subdesenvolvida*, realizava-se como tradutora de repetições cadenciadas pelo monótono da vida que tem que lutar diuturnamente para sobreviver. *Feia na forma, suas poesias eram uma espécie de primos pobres da beleza consagrada*. Coetânea dos concretistas, Carolina era a encarnação da resistência, do tradicionalismo e da memória que fugia do novo (Idem, p. 17, grifos meus).

Seus versos, portanto, podem até ser toscos, mas eram, acima de tudo, “rima rica da essência do que de mais miserável tinha o nosso progresso” (Id.). Entender Carolina Maria de Jesus é, para o historiador, entender como alguém a partir das suas condições materiais pensa, escreve, se expressa. Em última instância, entendê-la é entender o Brasil ou o período da história do nosso país que coube a ela viver, nas condições nas quais viveu. Publicar e valorizar seus poemas é não só fazer justiça à escritora e a seu esforço por buscar ser quem ela sonhava ser, mas é também falar de parte da história brasileira:

Pobre e sem poesia Carolina morreu. A morte, contudo, não roubou sua figura e os poemas que seguem. A antologia que ela própria preparou é um beijo de um passado brasileiro que nunca passou (Idem, p. 33).

A ideia de que Carolina Maria de Jesus incorporava uma síntese da história brasileira do século XX não foi exatamente uma novidade: como se verifica no estudo de Mário Augusto Medeiros da Silva, Florestan Fernandes em seu *A integração do negro na sociedade de classes* (1965), um dos clássicos do pensamento social brasileiro que pensa a condição do negro no Brasil pós-Abolição usa justo o exemplo de *Quarto de despejo*, publicado cinco anos antes, para ilustrar “a emergência do povo na cena histórica” brasileira, isto é, a síntese dessa condição (Silva, 2011). O que Bom Meihy coloca no trecho citado acima, contudo, me parece algo diferente: não só representa o povo na história brasileira, mas a letra do povo nessa história, o documento vivo de uma literatura muito particular, ao mesmo tempo pessoal e coletiva.

Um último comentário sobre o texto que Meihy escreve para apresentar e justificar *Antologia pessoal* de Carolina: se no texto de 1994, publicado em *Cinderela negra*, o

historiador identifica a produção da escritora como literatura negra, dois anos depois, em “O inventário de uma certa poetisa”, o historiador a posiciona de outra maneira:

Considerando a obra dos chamados poetas negros, e as definições correntes sobre poesia negra, dificilmente poder-se-ia classificar Carolina como tal. Como não é a utilização de uma temática anti-racista nem o fato de ser negro, epidérmicamente falando, que caracteriza a poesia negra, tem-se que no caso de Carolina inexistia a emergência de *um eu enunciador negro*. O que resta é *um eu titubeante entre si mesmo* e o *universalismo*. É evidente que os textos poéticos de Carolina refletem aspectos dessa cultura, mas sua vivência ultrapassa a exclusividade de qualquer compromisso com uma *causa negra*. Neste ponto, sua experiência poética foi paralela à posição de Augusto dos Anjos e contraste perfeito de Solano Trindade, ambos negros (Idem, p. 25, grifos do autor).

Hoje essa afirmação é no mínimo controversa, posto que são muitos os estudos que entendem o eu enunciador de Carolina Maria de Jesus como sendo negro, e que consideram que o tema da raça está, sim, presente em seus livros<sup>132</sup>. É importante notar, contudo, que mesmo que o historiador não entenda Carolina como sendo uma poetisa tal qual Cecília Meireles, mas sim como “uma certa poetisa”, escrevendo aos trancos e barrancos do jeito que ela podia fazer, o pesquisador traça paralelos entre sua escrita e a de Augusto dos Anjos, escritor canônico da literatura brasileira. Movimento carregado de significado: ao traçar essa comparação, Meihy inseriu, por comparação, Carolina no cânone literário nacional, pois é esse o efeito quando ele coloca semelhanças entre sua escrita e a de um poeta canônico.

Nesse movimento, o autor também começou a traçar as linhas pelas quais Carolina Maria de Jesus deveria ser lida e compreendida: uma poetisa de literatura imperfeita, posto que pobre e sem a devida formação para escrever como os escritores consagrados o fizeram. Mas ainda assim uma poetisa. E brasileira. E parte, portanto, da literatura brasileira, ainda que sua escrita exija um olhar diferenciado, adequado para a sua devida compreensão. A aproximação com Augusto dos Anjos sinaliza isso, contribuindo para abrir uma via retórica bastante explorada hoje nos estudos sobre a escritora.

---

<sup>132</sup> Para ficar em apenas dois exemplos, cito os trabalhos de Miranda (2019) e Santos (2018). Silva (2011) discute essa questão do eu enunciador negro e da temática negra na literatura negra e periférica, colocando, entre outras coisas, que por vezes isso significa que se espera de artistas que de alguma maneira são identificados como negros/periféricos que só tratem em suas obras das temáticas referentes a essas identificações, o que pode significar uma limitação imposta aos trabalhos de artistas negros e periféricos.

Conforme mencionei acima, “A percepção de um brasileiro” é o título do texto de José Carlos Meihy publicado em *Meu estranho diário*, no mesmo ano de 1996 no qual *Antologia pessoal* foi lançado juntamente com “O inventário de uma certa poetisa”, texto que acabei de analisar. O texto do historiador publicado em *Meu estranho diário* não difere muito do que foi publicado tanto em *Cinderela Negra* quanto no referido livro de poemas de Carolina. Contudo, em *Meu estranho diário*, o historiador faz algumas colocações que, a meu juízo, nos ajudam a compreender de forma mais ampla a leitura que ele fez sobre Carolina e seus textos.

Primeiro, semelhante ao movimento retórico que Robert Levine fez em “A percepção de um estrangeiro”, José Carlos Sebe Bom Meihy explica a recepção de *Quarto de despejo* pela sociedade brasileira e o sucesso da publicação desse diário por aqui expandindo sua própria interpretação do livro para toda uma geração de brasileiros interessada em “participar de alguma forma dos destinos do país”. *Quarto* aparece, então, como uma denúncia da permanência “das velhas estruturas sociais e econômicas” de uma sociedade que buscava se modernizar:

Publicado em agosto de 1960, dado o êxito imediato do texto e a divulgação maciça pelos jornais, comprei-o e fiz a leitura de imediato. Era um tempo importante em termos de definição do ideal de uma geração de jovens que, como eu, ainda não tinham atingidos os 20 anos e queria *participar de alguma forma dos destinos do país*. Como tantos, filtrei na leitura das palavras de Carolina a ênfase na denúncia da permanência das velhas estruturas sociais e econômicas. O sabor de novidade trazido pelo livro funcionava como uma espécie de energia para quem fazia questão de provar que algo deveria mudar no Brasil. A voz de Carolina foi identificada com a crítica social ainda que também nos colocasse no espaço da admiração de uma mulher *que tinha suas veleidades líricas e até ambição de competir com escritores consagrados* (Meihy in Levine; Bom Meihy, 1996, p. 20, grifos meus).

Novamente, é o poder de crítica social e de síntese de um momento histórico brasileiro que confere, para o historiador, notabilidade para Carolina Maria de Jesus e seu diário. Nessa perspectiva, *Quarto de despejo*, se explica e se esgota em seu próprio contexto histórico, tendo o diário se conectado com a “curiosidade” dos leitores

brasileiros da época, independentemente dos “dotes pessoais” que a escritora pudesse ou não ter<sup>133</sup>.

Seguindo nesse caminho, o historiador faz no texto um comentário sobre o sucesso do diário de Carolina Maria de Jesus nos Estados Unidos, dizendo que neste país *Quarto de despejo* foi lido como um exemplo do que seria a vida de uma pessoa pobre no Brasil, leitura que, segundo ele, permaneceu a mesma desde o lançamento da tradução do diário naquele país, e que reflete a leitura que, como vimos acima, Robert Levine fazia do livro para seus alunos nos Estados Unidos:

Isto irritava qualquer crítico, posto que o sucesso feito no exterior era inversamente proporcional *ao que pensávamos de nós mesmos*. O texto de Carolina, como estava publicado, congelava uma imagem do país, negando, de certa forma, o que mais *tínhamos* de positivo: *nossa luta* pela transformação contextual. Rolava nesta paralisação da nossa história até mesmo o estudo da dinâmica da obra caroliniana (Id., 1996, p. 26, grifos meus).

Entendo que, neste trecho, o autor extrapola a posição que ele mesmo relata ter na sociedade brasileira em seu texto publicado em 1994 no livro *Cinderela negra*: se aqui José Carlos Sebe Bom Meihy deixa claro os atravessamentos de raça e, sobretudo, de classe que condicionaram a sua existência enquanto brasileiro no Brasil, no texto publicado em *Meu estranho diário*, o pesquisador identifica o seu incômodo com o incômodo de todo um país, tendo a sua experiência pessoal se convertido na experiência de um “nós”, os brasileiros, cidadãos de um país que, a despeito da leitura que os “norte-americanos” ainda faziam de *Quarto*, a seu juízo havia mudado muito desde a publicação desse diário.

Posto que o próprio historiador coloca isso como motivação para que ele se aprofundasse em suas pesquisas sobre Carolina Maria de Jesus, o trecho citado revela muito do sentido pelo qual esse intelectual apreende a escritora de Sacramento: aqui estudar Carolina e seus textos significa não só fazer justiça a ela, mas também a todo um país que, muito embora tivesse mudado, permanecia sendo lido como uma sociedade estática na leitura “estrangeira” de *Quarto de despejo*. Inclusive essa motivação é

---

<sup>133</sup> “Produto da própria cidade, intelectual às avessas, independentemente de seus dotes pessoais, Carolina Maria de Jesus passava a ser notada como resultado eloquente da soma de ambigüidades. Falava por si e, por isso, mais no coração dos leitores que, curiosamente, mostravam-se curiosos” (Id., 1996, p. 23).

colocada por Meihy como um fator que marcava as diferenças entre ele e Levine sobre esse tema<sup>134</sup>.

Mas mesmo que a literatura de Carolina Maria de Jesus não fosse a questão central a ser pensada pelo historiador, ele não deixa de marcar as características da escrita presentes nos manuscritos, que vão ganhando valor e importância a cada texto que Meihy publica sobre ela: o pesquisador relata ter encontrado neles textos de diversos gêneros (diários, peças de teatro, provérbios, contos, romances, cartas e bilhetes), assim como evidências do cuidado que a escritora tinha pela sua produção escrita, que o pesquisador identifica nas cópias que Carolina fazia de parte de seus textos<sup>135</sup>. Como vimos no capítulo anterior, Audálio Dantas já havia tornado pública a existência desses outros escritos de Carolina, manifestando sua avaliação de que esses textos não tinham valor diante dos escritos realistas da autora. Por sua vez, ao testemunhar o cuidado de Carolina com seus textos literários, Meihy testemunha a valorização que a autora dava ao seu trabalho, sugerindo seu desejo por vê-los publicados.

O que aqui é sugerido se torna manifesto por Meihy quando o autor caracteriza a forma como Carolina Maria de Jesus escrevia: ele fala da firmeza da letra da escritora, da fluidez e vigor de sua escrita e de uma emoção que a letra de Carolina forçosamente causa em quem lê seus manuscritos<sup>136</sup>. Mas ele vai além e, na letra da escritora mineira, ele enxerga também uma vontade:

*O fato de serem, na maioria das vezes, escritos a tinta, demonstra vontade de perpetuar o legado. São poucos os textos feitos a lápis. A existência de páginas com outras letras e com matérias diversas (contas) mostra que os cadernos eram mesmo recolhidos no lixo. Há páginas em que estão escritas com letras de criança onde se nota, por exemplo, exercícios escolares dos filhos. Curiosamente, são encontrados também receitas de bolos, listas de compras de material domésticos. Tudo, porém, se compõem (sic) num conjunto precioso. Único (Id., 1996, p. 29, grifos meus).*

---

<sup>134</sup> “Foi a insatisfação com este estado de coisas que motivou o contraste de interpretação entre a minha leitura do texto de Carolina e de Levine que, por certo, reflete a interpretação norte-americana e estrangeira em geral” (Meihy in Levine; Meihy, 1996, p. 28).

<sup>135</sup> “Alguns textos estão reproduzidos mais de uma vez e este fato é duplamente importante: para a comprovação do tipo de cuidado que ela mantinha e para seguir a fidelidade da cópia. Poucas vezes nota-se alteração no texto e quando isto ocorre, quase sempre é nos poemas” (Id., 1996, p. 29).

<sup>136</sup> “Não há como não se emocionar em face da letra de Carolina. Firme, grande, corrente, vigor e energia depreendem da fluidez com que escrevia. Tanta vitalidade justifica a pergunta que certamente todos se fazem, por que ela escrevia e copiava o que fazia” (Id., 1996, p. 29)?

Independente de como Carolina Maria de Jesus organizava seus escritos, o conjunto deles é “precioso”, único, e sua letra grafada à caneta mostra, para o historiador, que ela queria ver seu legado perpetuado. Mesmo que ela fosse não uma poetisa propriamente dita, mas uma “certa poetisa”, seus esforços por ser lida devem ser levados adiante. Independente da qualidade física e estética desses textos, é pelo esforço de quem os escreveu que Meihy sugere que eles devam ser valorizados.

Outro artigo de José Carlos Sebe Bom Meihy, publicado em 1998 na *Revista USP*, compreende uma continuação e, ao mesmo tempo, um ponto de inflexão nas suas reflexões sobre Carolina Maria de Jesus e sua produção escrita. O título do texto, “Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio”, já anuncia uma mudança de tom na forma como o historiador passa a compreender e narrar a escritora: Carolina foi, antes de tudo, uma escritora silenciada por uma cultura elitista que não conseguiu reconhecer seu devido valor.

Já no início do texto, o historiador coloca a necessidade de se estudar a leitura no Brasil, focando no consumo e na percepção dos leitores brasileiros. Segundo ele, o que predomina no Brasil é “o fascínio da elaboração do texto e o descrédito em face da emissão da mensagem”, prática que ele atribui aos “estudiosos”, notadamente ao gosto dos “críticos especializados”, e avalia que os estudos literários por aqui de forma geral se esgotam em exercícios literários que raramente chegam ao social” (Meihy, 1998, p. 83).

Nesse sentido, para o pesquisador, é a mensagem do texto e seu aspecto social que devem constituir os critérios a partir dos quais os críticos especializados em literatura poderiam fazer suas análises e discussões no Brasil. Assim, ele argumenta no sentido da abertura à possibilidade de inserir Carolina Maria de Jesus na literatura brasileira. Isto ocorre porque Meihy entende o social nos estudos literários como a análise do alcance e da circulação que um livro tem entre as pessoas, sejam elas especialistas ou não em literatura, pertençam ou não estes textos às chamadas “belas letras”:

Acredita-se que, sem a verificação do outro lado da obra – de sua sonoridade e impacto social –, a literatura estará sempre sugerindo interpretações parceladas que são limitadoras de seu alcance amplo, ficando, no máximo, restrita a uma pífia história das idéias e/ou das manifestações estéticas de um pequeno grupo que escreve para si e alguns de seus pares (Meihy, 1998, p. 83).

Se uma história da leitura no Brasil não foi feita ainda, para Meihy isso se deve basicamente à falta de interesse dos círculos de letrados brasileiros, que não se importam com a circulação do livro no Brasil, mas com discussões literárias fechadas entre seus pares. Por isso, o autor propõe pensar uma história do silêncio no Brasil, entendendo o livro como um produto social que circula entre pessoas. É com esse foco que se poderia entender, por exemplo, o sucesso ou o fracasso de um livro; a mediação entre editores e consumidores de livros; o afastamento da crítica literária nacional do gosto do público em geral; como e por que leitores aceitam ou recusam determinados livros.

Notem que o historiador coloca a recepção de um livro como ponto de partida para a crítica literária no Brasil no mesmo momento em que ele próprio está colocando textos inéditos e reedições dos escritos de Carolina Maria de Jesus novamente em circulação<sup>137</sup>. Ao propor, nesse contexto, que a valoração literária de uma escrita como a de Carolina seja feita a partir da sua circulação e da importância de sua mensagem, Meihy está propondo um caminho para que ela seja reconhecida como escritora de literatura que não passa fundamentalmente pela forma como De Jesus escreveu, mas pelo conteúdo de seus escritos e pela popularidade dele. O historiador parece entender que, caso o debate sobre a escrita de Carolina fosse circunscrito a questões estéticas, ficaria difícil defender a importância de sua literatura.

Ainda que esse historiador permaneça entendendo De Jesus a partir de seu contexto histórico e das limitações sociais impostas a ela, em seu artigo de 1998, assim como Levine, ele desenha essa escritora no sentido de apresentá-la também como uma pessoa singular, que se diferenciava dos demais que, como ela, viviam na penúria; se diferenciava pela sua beleza, vivacidade, esperteza, por ser dotada de uma vocação “nitidamente urbana” e pelo domínio da leitura e da escrita, mesmo que a partir de uma “tosca alfabetização”:

Tendo sido, ainda em Sacramento, alfabetizada até o segundo ano primário, graças às benesses de uma instituição espírita, Carolina desde cedo, segundo o que ela própria diz, decidiu ser “artista”. Ser “artista” para ela significava o avesso do mundo rural. *Sua vocação nitidamente urbana* a levava a somar a *tosca alfabetização* como atributo para viver na cidade grande. Mesmo na metrópole, em contexto de pobreza urbana quase absoluta, Carolina conseguiu se distinguir

---

<sup>137</sup> Como vimos, em 1996 José Carlos Sebe Bom Meihy organizou uma antologia de poemas de Carolina. Também assinala anteriormente que no mesmo ano, dessa vez novamente em parceria com Robert Levine, ele organizou o livro *Meu estranho diário* (1996), que contém trechos de diários de diferentes momentos da vida da escritora. Vimos também que em *Cinderela Negra*, de 1994, também se encontram textos da autoria de Carolina.

tanto por ser *mulher bonita* como por *saber ler e escrever*. Sua *vivacidade e esperteza* certamente a ajudaram e muito (p. 85, grifos meus).

Mesmo que entre aspas, Carolina foi/é uma artista. *Quarto de despejo* foi “um desvio no andamento da produção intelectual brasileira” (p. 87) posto que foi escrito por alguém que veio de baixo:

(...) ela mostrou uma pequena coleção de cadernos velhos, recolhidos do lixo, *em que registrava o cotidiano amargo dela, de seus filhos e de seus pares de infortúnio*. Até aquele momento – momento de euforia coletiva e de crença no desenvolvimento econômico nacional –, pouco ou nada existia que revelasse a intimidade dos marginalizados. *Tudo o que existia era ficção, escrita sobre os desprovidos e nunca por eles*. Mesmo assumindo Lima Barreto como exceção, cabe lembrar que *os escritos de Carolina traziam a marca dos erros de português, da construção gramatical comprometida, enfim, da feição inquestionavelmente popular* (p. 87, grifos meus).

Ao colocar as páginas de *Quarto de despejo* como o relato de um “cotidiano amargo” de Carolina, seus filhos e dos demais favelados do Canindé, Meihy enfatiza não a estética do texto, mas seu conteúdo, o elemento social desse diário. Esse texto tinha um estatuto de verdade e de inovação para a literatura brasileira, já que se tratava de linhas escritas por uma pessoa que vivia na pobreza, e não sobre pessoas que viviam na pobreza, que, como sublinha o autor, era o que se fazia na literatura brasileira até então.

Já “a marca dos erros de português” e a “construção gramatical comprometida” de Carolina traz, na leitura de Meihy, a confirmação do caráter popular da escritora e de seu texto, garantindo, assim, a autenticidade de seus escritos pela forma como escrevia e, principalmente, por ser quem ela era. Esse tipo de avaliação da escrita de Carolina é, como vimos, muitíssimo semelhante aos juízos que esse diário recebeu quando da sua publicação nos anos 1960. Mas na abordagem que o autor faz nos anos 1990, a condição social da escrita da escritora não só a inscreve na tradição literária do Brasil como uma novidade, como também constitui o traço distintivo de sua escrita.

Mas é igualmente importante notar que, no caso de Carolina, a autenticidade de seus escritos não reside, para Meihy, numa inovação de ordem estética. A forma pela qual ela escreve é autêntica porque atesta quem ela era, de onde ela veio, e não porque se tratava de uma maneira de escrever que trazia novos caminhos estéticos para a literatura brasileira da época. O historiador aqui está quase tão enalacrado entre forma e conteúdo



no seu olhar para a escrita de Carolina quanto os críticos brasileiros estiveram nos anos 1960.

O livro que tornou essa escritora famosa no Brasil e no exterior foi também, segundo o historiador, um livro que ofuscou o restante de sua obra, já que *Quarto* significou muito dentro de seu contexto histórico, fazendo com que sua autora ficasse presa ao livro e ao contexto que a tornou famosa. Apesar disso, ainda segundo o historiador, o livro mais conhecido da autora não representaria “nem de leve” todo o conjunto de seus textos. Aqui voltam à tona os 37 cadernos manuscritos que Carolina escreveu em vida e que, após sua morte, ficou sob os cuidados de Vera Eunice, material a que José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine tiveram acesso durante a feitura de *Cinderela Negra*:

O acervo encontrado trazia uma quantidade grande de poemas, contos, quatro romances e três peças de teatro. Isso, entre lições escolares dos filhos, receitas de bolos, contabilidade doméstica. Escritos todos com a letra firme, clara e corrente de Carolina, tudo em papéis velhos encontrados no lixo, *guardados sem o cuidado devido* (p. 89, grifos meus).

Conforme venho tentando mostrar até aqui, os manuscritos de Carolina Maria de Jesus desde *Cinderela negra* foram ganhando nova vida: de um material guardado e em processo de deterioração, eles passaram a fazer parte do conjunto da obra de uma escritora, contendo escritos inéditos em variados gêneros textuais. Uma base de dados que Levine e Meihy lançaram para discussão e exploração pública, que reverbera até hoje, nas leituras e análises feitas no Brasil sobre a escritora nas últimas duas décadas. De letras mortas, esses manuscritos se converteram em testemunhas vivas de uma escritora que foi silenciada. Essa transformação começou com José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine nos anos 1990, e permaneceu em curso depois, com a publicação de pesquisas sobre Carolina no Brasil a partir dos anos 2000.

Por exemplo, é pelos manuscritos que o historiador começou a falar da autoria de Carolina Maria de Jesus e da forma como Audálio Dantas e seu trabalho editorial comprometeram o texto que serviu de base para a publicação de *Quarto de despejo*:

Torna-se importante ainda salientar que o “primitivo” diário publicado por Audálio Dantas sob o título *Quarto de Despejo* não corresponde exatamente aos textos que Carolina escreveu. Algumas “correções” e muitos cortes acabaram, a nosso ver, por comprometer o texto, sugerindo que Levine e eu publicássemos nova versão do texto intitulada *Meu Estranho Diário*. A versão de Dantas foi

publicada em várias edições pela citada Francisco Alves e recentemente pela Editora Ática (1994) em edição popular, destinada ao público estudantil (Idem, 1998, p. 89).

Aqui Audálio Dantas novamente ocupa um lugar crítico na literatura de Carolina: sua edição comprometeu o texto da escritora, e por isso se justifica uma nova versão do texto proposta pela edição de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy. Ao enfatizarem as diferenças entre os manuscritos originais e as edições anteriores do diário, os pesquisadores, construíram a si mesmos como comentadores e editores da obra de De Jesus, ao mesmo tempo em que contribuíram para que seus escritos recebessem o estatuto de literatura, o que foi acontecendo gradativamente e cada vez com mais força em estudos posteriores, a partir do material levantado por esses pesquisadores.

Outra questão a meu juízo importante de ser assinalada no artigo “Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio” é que aqui, diferente de seu texto de 1996, o autor não faz uma caracterização franca dos escritos dessa escritora como sendo ruins. Ao contrário, o historiador reafirma, em 1998, o intuito de De Jesus ser poeta; afirma, a partir de seus manuscritos, sua aptidão para a escrita de contos, tendo publicado alguns; e que ela escreveu “quatro romances enormes” que ficaram entre seus manuscritos, justificando, assim, que é reducionista vê-la apenas a partir de *Quarto de despejo*. Ele diz ainda que, por esse material, se pode concluir que Carolina seria “um caso único na história da cultura popular nacional”, pois a partir da favela, Carolina teria escrito uma obra que prometia uma “renovação dos nossos critérios de definição cultural” (Meihy, 1998, p. 89).

É o “apagamento” *dessa carreira que seria brilhante* que interessa analisar. Menos pelo seu significado pessoal, em relação à escritora, e mais pelo relacionamento com várias outras esferas das manifestações públicas da época – como o feminismo, o movimento negro e a cultura popular – que interessa retomar Carolina (Idem, p. 89, grifos meus).

O “apagamento” do qual o historiador fala desde o início desse texto ganha, aqui, um novo e peculiar sentido: não se apagou o que Carolina foi e fez, mas o que ela seria, a carreira que ela teria caso os seus escritos tivessem sido publicados por completo. Aqui o lugar de Audálio Dantas na vida e na obra da escritora volta a ficar sob suspeita, posto que, como dito anteriormente, Dantas foi uma personagem que desencorajava Carolina a publicar seus escritos que não fossem os diários. Esse lugar de suspeição para o jornalista já tinha sido posto por Robert Levine. Meihy, que até então fazia uma leitura mais

generosa do editor, acaba por colocá-lo, mesmo que de maneira um tanto quanto indireta, como partícipe de um processo de silenciamento corroborado pelos movimentos negros, feministas e pela cultura popular de sua época. Caracterizando os anos 1960 também como um período de movimentos sociais contraculturais, nenhum desses movimentos no Brasil reconheceu, segundo o historiador, a importância da escritora de Sacramento e de seu legado. Por exemplo, sobre os movimentos negros brasileiros dos anos 1990, o pesquisador diz o seguinte:

É difícil admitir que os movimentos de consciência negra atualmente têm deixado de lado esse caso. Seria interessante avaliar como a figura de Carolina não tem composto as falas sobre temas de negros brasileiros. Esse “apagamento” é tão grande ou maior que o das feministas, pois a identidade cultural de Carolina Maria de Jesus *foi mais marcada como negra do que como mulher*. Num cenário em que as figuras “de cor” apenas subiam socialmente ou como cantores ou jogadores de futebol ou esportistas em geral, existia tudo para a valorização de um elemento que se distinguiria, afinal, por outros atributos (Idem, p. 90, grifos meus).

Mesmo que o historiador tenha titubeado na classificação de Carolina Maria de Jesus como escritora de literatura negra, em seu artigo de 1998 ele considera absurdo que o nome da escritora não figurasse entre os principais temas de debate da militância negra da época. A seu juízo, silenciamento semelhante foi e estava sendo feito também pelo feminismo<sup>138</sup> e pela cultura popular brasileira<sup>139</sup>, nenhum deles tendo elegido Carolina como figura representativa e destacada.

O historiador termina seu artigo colocando o que, para ele, caracterizaria de forma geral a literatura dessa escritora, dessa vez não como literatura negra, mas como cultura popular: seus textos são compostos por erros gramaticais contrastando com palavras de “difícil explicação”; neles aparece uma escritora que se preocupa com a mensagem e não com o apuro formal (daí sua escrita não ter um gênero definido); a cidade era seu tema

---

<sup>138</sup> “Os dramas da mulher, mãe solteira, chefe de família, não foram incorporados ao acervo dos argumentos das feministas, escritoras ou não. (...) Por certo, essa observação deve induzir a uma conclusão impertinente que sugere que o feminismo brasileiro ainda está preso à classe social (das mulheres brancas e bem postas na vida que preferem se mirar em espelhos alheios desde que estes reflitam status). Nesse sentido explicar-se-ia o ‘esquecimento’ das negras” (Meihsy, 1998, p. 90).

<sup>139</sup> “Mulher de perfil eminentemente popular, Carolina representava inclusive uma nova orientação nas manifestações ditas do povo. Enquanto o popular, no velho estilo, esgotava-se em tediosas nostalgias, quase sempre promovidas por leituras da elite, depois de Carolina nota-se um remanejamento na expressão popular, que passa a ser urbana e diretamente vinculada ao mundo capitalista” (Idem, p. 90-91).

premente, e sua literatura diferenciada por revelar uma relação ao mesmo tempo “conflituosa e apaixonada” com a cidade.

Longe, então, de ser uma escritora de uma literatura fácil, simples e pobre, como o próprio pesquisador define em “O inventário de uma certa poetisa”, a Carolina que emerge em “emblema do silêncio” é autora de uma literatura que, muito embora permaneça sendo a literatura possível e, por isso mesmo, diferente da literatura apreciada pela intelectualidade brasileira, tem suas próprias características e exige uma leitura específica para ser devidamente valorizada:

É preciso terminar dizendo que a crítica literária no Brasil se ofereceu para ser *o algoz mais importante de Carolina*. Foi ela quem decretou incertezas na lógica da pobre escritora negra e que colocou todos os defeitos e cobranças que *jamaís poderiam ser aplicados* a uma personagem como foi Carolina Maria de Jesus (Idem, p. 91, grifos meus).

Entre todos os outros algozes, é na crítica literária que José Carlos Sebe Bom Meihy identifica o algoz “mais importante” da escritora. Essa afirmação marca a inflexão que identifico no pensamento desse historiador sobre o significado de Carolina Maria de Jesus e seus escritos: agora não só a síntese de um período histórico particularmente importante do Brasil, mas também o emblema do silenciamento de alguém que, por certo, deveria ter tido um destino diferente do que teve. O tom mais aguerrido do autor<sup>140</sup> assinala no texto que é justamente contra esse silenciamento que ele, junto com Robert Levine, trabalhara nos anos 1990 em prol da publicização de Carolina.

#### **4.5. Carolina escritora, Carolina um equívoco: repercussões dos trabalhos de Levine e Meihy**

Embora José Carlos Meihy tenha repetidas vezes manifestado discordâncias entre ele e Robert Levine no desenvolvimento de seus trabalhos sobre Carolina Maria de Jesus, as leituras propostas por esses autores não diferem muito. Como vimos, nem Levine, nem Meihy consideram que os textos de Carolina tenham, neles mesmos, valor literário. A

---

<sup>140</sup> No texto “A percepção de um brasileiro”, de 1996, o autor toma uma postura diferente quando coloca como questão as causas de Carolina não ter sido acolhida por nenhum movimento social após o sucesso de *Quarto de despejo*: “A resposta a esta questão é importante para se demover a reflexão culposa sobre este ou aquele elemento envolvido na promoção pública da obra caroliniana. É verdade que frente a magnífica proficiência de escritos de Carolina nos perguntamos: mas como isto permaneceu oculto? Sem respostas objetivas, resta-nos apontar alternativas que, contudo, escapam de responsabilizações” (Bom Meihy in Jesus, 1996, p. 24).

valoração desses textos é feita pelos autores principalmente a partir da história de vida da escritora brasileira, porque ela sintetizava a história de todo um país, principalmente a história dos pobres do Brasil.

Além de ambos não verem valor literário nos textos dela, tanto o pesquisador estadunidense quanto o brasileiro constroem a escritora mineira como um Outro em suas avaliações: a Carolina-Outro de Robert Levine é uma mulher, negra, pobre, mãe de três filhos (“um de cada pai”), brasileira/latino-americana; por sua vez, a Carolina-Outro de José Carlos Sebe Bom Meihy é uma mulher negra e pobre, cuja vida materializou e representou as contradições de um país em um período de transformação. Sobre este último, a alteridade em Carolina é marcada de maneira paradigmática na seguinte colocação feita pelo historiador brasileiro:

*Uma foto de Carolina, vestida com roupa de veludo, cabelo alisado, colar de pérolas passeando elegantemente no viaduto do Chá, revelava o fascínio pelo mundo do branco onde ela tiraria o turbante e a roupa de faina. Mediante decisão de Levine de usar algumas imagens no texto, aflorou-se a ideia de escolher aquelas que eram rimas perfeitas de situações descritas. Pensamos que assim as fotos – que tiveram um papel importante no cotejamento entre o tema e sua recorrência no discurso oral – poderiam trazer mais reforço do que desvio como supúnhamos anteriormente (Bom Meihy in Bom Meihy; Levine, 2015, p. 69, grifos meus).*

Ao comentar as fotos de Carolina Maria de Jesus publicadas na segunda edição de *Cinderela negra*, Meihy entende que as imagens dela “com roupa de veludo, cabelo alisado, colar de pérolas” revelam não as escolhas de uma pessoa por se vestir de uma determinada maneira e não de outra, mas o “fascínio” de uma mulher negra e pobre pelo “mundo do branco”. É igualmente digno de nota que, segundo o historiador brasileiro, tanto ele quanto Robert Levine pensaram a publicação dessas imagens na segunda edição do livro para corroborar as narrativas que eles estavam publicando sobre a escritora, reforçando os sentidos pelos quais esses pesquisadores compreenderam Carolina e seus textos.

Aqui se revela um outro ponto de concordância entre o pesquisador estadunidense e o brasileiro: eles não só pensam questões sociais a partir da história de Carolina Maria de Jesus, mas também narram essa história, constroem a vida de Carolina, marcando suas mudanças, seus desejos, seus prazeres, suas dores e seus feitos, sobretudo em termos de produção escrita. Seus estudos não somente analisam a escritora e seus textos, mas, ao

fazerem, parecem querer testemunhá-la, defendê-la, haja vista a noção de justiça que permeia os textos de Levine e Meihy.

É desse testemunho que emerge uma escritora cuja notabilidade não se justifica pela forma de sua escrita, mas na sua história de vida, nas condições materiais adversas da produção de seus textos e, sobretudo, na literatura que ela conseguiu entregar a despeito das misérias que constituíram sua “saga”. Dizendo de outra forma, Carolina Maria de Jesus não se notabiliza aqui pela qualidade literária de seus escritos, ou mesmo pela simples qualidade de sua escrita, independentemente de ser ou não literatura. É pelo seu heroísmo e pela sua “literatura possível” que ela é testemunhada por Levine e Meihy e seu “esquecimento” é colocado por esses pesquisadores como algo absurdo. Mas sobretudo Meihy começou a tratar os escritos de Carolina em suas características formais, afirmando essa escrita como parte de um projeto literário. Uma maneira de tratar questões estéticas na escrita de Carolina começou a ser delineada nos textos desses pesquisadores.

Entendo, por isso, que esses pesquisadores tenham deixado um legado para os estudos de Carolina, os quais a partir do ano 2000 se tornaram mais numerosos, e textos como os de *Cinderela Negra* foram e permanecem sendo referências importantes na forma como a escritora é pensada hoje. Foi a partir de Robert Levine que se iniciou o processo de microfilmagem do material manuscrito de Carolina Maria de Jesus, facilitando futuras pesquisas sobre a escritora<sup>141</sup>. A partir de sua parceria com José Carlos Meihy, dois livros com textos inéditos de Carolina foram lançados, e nesses livros os pesquisadores propuseram um debate público sobre ela. Meihy publica pela primeira vez os poemas de Carolina. Levine traduz *Casa de alvenaria* para o inglês<sup>142</sup>.

Há indícios de que essa parceria tenha contribuído de forma decisiva também para que o debate público sobre a escritora não ficasse circunscrito à universidade. Por exemplo, uma página inteira do jornal *O Estado de São Paulo* de 6 de abril de 1996 (imagem 4) foi dedicada a falar dessa escritora, em matérias que noticiaram as microfilmagens dos seus manuscritos, as ações de Robert Levine para realizar esse

---

<sup>141</sup> “Naturalmente, contatos foram feitos com a família e, dentro do necessário, visitas foram efetuadas. Numa delas, foi-nos mostrada, a fim de se fazer cópias, os manuscritos que restavam de Carolina. De início, Vera Eunice, filha da escritora, negou-se a fornecer estes textos para exame. A preocupação em manter o valioso acervo, contudo, nos levou à insistência. Foi quando sugeri para *Library of Congress* dos Estados Unidos, que mantém importante convênio com a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que promovesse cópia do material que deveria ser preservado e colocado a público. A confiança que adquirimos junto aos familiares de Vera ajudava a continuidade deste projeto. No percurso dele, a descoberta de páginas inéditas da obra de Carolina” (Levine in Jesus, 1996, p. 19).

<sup>142</sup> Ver Levine in Jesus, 1996.

projeto, a vida de Carolina, seus textos inéditos e algumas considerações de José Carlos Sebe Bom Meihy sobre ela.

Nessa reportagem, o historiador brasileiro resume a biografia de Carolina, enfatizando suas dificuldades, falando de uma pessoa solitária, do seu trabalho como empregada doméstica e de conversas que ela tinha sobre literatura com um dos seus padrões mais ilustres, o cirurgião Euríclides de Jesus Zerbini. Meihy caracteriza também Carolina como uma escritora de “linguagem simples, cheia de crítica, mordacidade e muita ousadia” (Ferreira, 1996, p. D7). E diz que ela se iniciou na literatura a partir da leitura de *A Escrava Isaura*, presente de uma vizinha; e que, com o tempo, tornou-se leitora de Castro Alves, Casimiro de Abreu, de Victor Hugo, Dostoiévski e Euclides da Cunha.

Meihy fala também nessa reportagem dos manuscritos de Carolina, que são descritos pelo jornal como sendo “um pequeno tesouro” (Id.). O historiador comenta os gêneros literários encontrados neles, destacando que são múltiplos os temas que os compõem, como raça, gênero, questões de moradia e a vida na favela. Comenta alguns de seus romances ainda não publicados à época da reportagem. Fala dos poemas da escritora, colocando-os como sendo um “tesouro que tem sido massacrado pela chamada cultura de elite do país, que tem desprezo pela cultura popular”<sup>143</sup> (Id.). Fala, por fim, de uma escritora cuja trajetória conheceu a fama e, logo depois, o esquecimento.

---

<sup>143</sup> A matéria, assinada pela jornalista Adriana Ferreira, também reporta comentários de José Carlos Meihy e de Vera Eunice sobre a personalidade de Carolina Maria de Jesus. Enquanto Vera classifica sua mãe como uma pessoa “instável”, Meihy diz que Carolina “não era uma pessoa simples, não era lógica” (Ferreira, 1996, p. D7). Fala da sua opção por ser “mãe solteira”, tendo “um filho de cada homem”, todos “brancos e estrangeiros” (Id.). Traz, por fim, a colocação de Carmen Muricy, diretora da *Library of Congress Office* na sede do Rio de Janeiro em 1996, para quem Carolina “deve ser motivo de estudos, porque ela é uma fonte inesgotável de pesquisas” (Id.).



Imagem 4: matéria sobre perpetuação da obra de Carolina Maria de Jesus no *Estado de São Paulo*, 1996.

Em suma, a reportagem, cujo título foi “Carolina de Jesus vai ter sua obra perpetuada”, foi publicada numa parte desse jornal dedicada ao tema das artes, e acompanha o que os pesquisadores Robert Levine e Meihy vieram falando e publicando sobre Carolina até então, mencionando inclusive o que eles já tinham publicado sobre ela e o que iriam ainda publicar. Contudo, o juízo que esses pesquisadores faziam da qualidade literária da escritora não foi mencionado na matéria. Ao contrário, apareceu aqui uma Carolina que lia autores canônicos e que conversava sobre literatura com quem quer que fosse. Uma legítima literata, portanto.

Legítima, mas não para todos no meio literário brasileiro. As publicações de Levine e Meihy não foram recebidas de maneira entusiasta por determinadas personagens mais alinhadas com a noção de literatura como um jogo específico com a linguagem, e jogado por pessoas que possuem esse conhecimento específico. Por exemplo, a escritora Marilene Felinto, em um artigo publicado na *Folha de São Paulo* em setembro de 1996,



fez duras críticas ao trabalho desses pesquisadores. No texto a escritora escreve que Carolina “foi equivocadamente trazida a público como escritora de literatura” (Felinto, 1996, p. 11), e que a publicação de *Antologia pessoal* e *Meu estranho diário* retomava esse equívoco. Ao falar da escrita de De Jesus, Felinto parte justamente dos manuscritos destacados sobretudo por Meihy, atribuindo o sucesso da publicação de *Quarto de despejo*, livro que teria comovido uma “certa linha de acadêmicos brasileiros e de todo tipo de brasilianistas mundo afora”, comoção que perduraria até os anos 1990 a partir do “discurso cheio de erros gramaticais de Carolina, negra, mãe solteira de três filhos e que só estudara até o 2º ano primário” (Idem). Comoção que não durou na recepção dos outros livros de Carolina que foram publicados

(...) todos fadados à confirmação do equívoco, engendrado em parte pela mídia, em parte pela academia ansiosa por erigir pontes entre a erudição alienada e a sabedoria popular infusa, calcada na experiência.

É claro (e deveria ter sido na época) que aqueles manuscritos encontrados na favela não têm qualquer valor literário, porque não transcendem sua condição de biografia da catação de papel e de feijão (quando havia) no cotidiano de uma favela (Idem).

Marilene Felinto continua dizendo que os trabalhos de Levine e Meihy nada acrescentariam à história de Carolina, “autora dos desabafos manuscritos de uma favelada” (Idem), que os manuscritos da escritora tinham valor apenas documental e que as publicações de *Antologia pessoal* e *Meu estranho diário* eram inúteis posto que, para ela, “nenhum esforço é capaz de transformar em qualidade poética os clichês de forma e conteúdo, a rima fácil e o simplismo dos versos de Carolina” (Idem).

A impressão que fica é a da necessidade de “reparação” moral, em expressão de Lajolo - que de resto segue a tendência atual das reparações das minorias ou dos socialmente marginalizados -, ou expiação de culpa pelo “descuido” acadêmico para com o que se quer chamar de “obra carolinana”. Seja lá que validade tenha essa atitude positiva ou politicamente correta, não é isso que vai dar aos textos de Carolina o estatuto de literatura (Idem).

O texto sinaliza as tensões que as críticas que a noção de cânone vinha recebendo no período, dentro e fora do Brasil, estavam causando no universo da literatura e da ideia de autonomia do literário frente à realidade social e suas questões de ordem política. Contra a abordagem de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy, Marilene Felinto reafirma a literatura como jogo autorreferente e desconsidera Carolina Maria de Jesus como escritora de literatura.

Essas tensões se expressam também no seguinte comentário que Luiz Costa Lima, destacado teórico da literatura no Brasil, faz sobre a noção de comparatismo na literatura, na ocasião do 5º congresso da ABRALIC, que ocorreu no mesmo ano da publicação da crítica de Marilene Felinto. Em seu comentário, Lima cita Carolina Maria de Jesus da seguinte maneira:

No momento presente, contemporâneo às acusações dirigidas ao falso moralismo que a teoria teria provocado, o comparativismo torna-se então o quê? Pode-se defini-lo como o lugar das perplexidades: ante a suspeita que recai sobre a teoria como filhote do imperialismo (!) ou rebento do machismo (!) ou da suposta superioridade dos brancos (!) de que modo se poderá exercer a comparação? Pois, como se poderá comparar isso com aquilo sem que se tenha previamente identificado, justificado e legitimado ao menos uma categoria capaz de tornar comparáveis os objetos... comparados? À medida que a perplexidade não é dobrada, o comparativismo se torna então infestado pelo vale-tudo. Por que diabo não compararíamos os poemas de Rigoberta Manchu com os de Safo?! Não bastaria como categoria legitimadora a heterodoxia política de uma e a sexual da outra? *Ou porque não fazer o mesmo com a famigerada Tony Morrison e a hoje desconhecida Carolina Maria de Jesus?* Não seria difícil descobrir um metro comum: ante o receio de acusações de elitismo, que comunidade acadêmica protestaria? (Lima apud Souza, 1998, p. 24-25, grifos meus).

Lima coloca aqui o que para ele configurava o cenário dos estudos literários brasileiros em literatura comparada nos anos 1990: a falta de critérios na comparação entre obras e autorias e a perda da noção de autonomia da literatura em relação à realidade extraliterária. Para ele, não faz sentido comparar uma escritora como Tony Morrison, vencedora do prêmio Nobel de literatura em 1993, com Carolina Maria de Jesus em um estudo literário. Essa comparação só poderia ser feita por questões que excedem às regras do jogo literário e seu caráter autorreferente, o que para Luiz Costa Lima constitui um problema tanto para literatura quanto para o estudo dessa arte.

Mas isso não impediu que a discussão colocada por Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy em torno dos escritos de Carolina reverberassem, e que esses pesquisadores se tornassem personagens centrais num processo de reconsideração da produção de Carolina. Já em curso nos anos 1980, as abordagens de Levine e Meihy deram impulso importante no sentido de consolidar Carolina como escritora de literatura.

## Capítulo V: Questionando as regras do jogo literário: abordagens de Carolina Maria de Jesus nos anos 1990 e 2000

### 5.1. Carolina além de Levine e Meihy

A partir dos anos 2000, em continuidade ao processo iniciado nas décadas anteriores, o interesse pela escrita de De Jesus, em especial em estudos acadêmicos da área de Letras, cresceu de maneira notável. Uma busca pelos dados disponibilizados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), através de seu *Banco de Teses e Dissertações* mostra esse crescimento. Por esses dados, se pode ter também uma visão panorâmica das instituições, regiões e áreas de pesquisa nas quais a obra de Carolina foi abordada, assim como do gênero das/dos pesquisadoras/es que assinam a autoria desses trabalhos<sup>144</sup>.

Do período compreendido entre os anos 2000 e 2009, seis dissertações de mestrado sobre Carolina Maria de Jesus ou que tratam parcialmente dela foram defendidas. A primeira delas foi a dissertação de Luiz Eduardo Franco do Amaral defendida em 2003 na área de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Raffaella Andrea Fernandez, que se tornaria uma das pesquisadoras de maior visibilidade nos estudos sobre Carolina, defendeu a sua dissertação em 2006 na Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis/SP). Apenas uma dessas dissertações foi desenvolvida em um programa de pós-graduação fora da área de Letras/Literatura. As três primeiras dissertações desse decênio foram de autoria masculina, uma defendida em 2003 (citada acima neste parágrafo) e duas em 2005. Cinco dessas dissertações foram realizadas em universidades da região Sudeste, com destaque para o estado de São Paulo, com três dissertações. Metade do total de pesquisas do período foi feita em universidades particulares.

De 2010 a 2019 houve um verdadeiro boom de dissertações de mestrado que trataram ao menos parcialmente da vida e obra de Carolina: foram 49 trabalhos no total, 37 deles produzidos por mulheres e apenas dois defendidos em programas de pós-

---

<sup>144</sup> A busca na plataforma digital da Capes foi feita a partir do termo “Carolina Maria de Jesus” e se limitou aos trabalhos produzidos até o ano de 2023. Já em Barcellos (2015) há o esforço por reunir toda a fortuna crítica de De Jesus produzida no Brasil e no exterior. Em cotejo com os dados da plataforma da Capes, o levantamento feito por Barcellos me permitiu ter uma dimensão mais consistente sobre a importância de Carolina nos estudos acadêmicos e discussões literárias mais recentes no Brasil. A pesquisa de Barcellos pode também ser acessada em: <https://www.vidaporescrito.com/>.

graduação de universidades particulares. A região Sudeste se destacou nesse período com 21 do total de dissertações, sendo acompanhada pela região Sul com 13 dissertações, Nordeste com 7, Centro-Oeste com 6 e Norte com 2. A maioria desses trabalhos foi escrito e defendido na área de Letras, porém há nesse decênio trabalhos sobre Carolina Maria de Jesus em áreas como Saúde Coletiva, História, Sociologia e Direito e Relações Étnico-Raciais.

De 2020 a 2023, a despeito do curto período de tempo, mais 26 dissertações que pesquisaram a escritora mineira foram registradas. Novamente o Sudeste foi a região onde mais se publicou trabalhos de mestrado sobre Carolina: foram 12 no total, seguida por 7 da região Sul, 6 do Nordeste, 1 do Centro-Oeste e nenhum do Norte do país. De todas essas dissertações, 22 foram defendidas em universidades públicas e 23 tiveram autoria feminina. Muito embora a área de Letras/Literatura permaneça sendo predominante, os últimos três anos Carolina foi estudada em áreas bem diversas, como Administração, Geografia, Estudos da Tradução e Memória e Acervos.

Ao todo, do ano 2000 até 2023 foram registradas 81 dissertações de mestrado inteira ou parcialmente dedicada ao estudo de Carolina Maria de Jesus e sua obra. A maioria desses estudos foi desenvolvida em universidades públicas por pesquisadoras mulheres em instituições do Sudeste do país, na área de Letras/Literatura.

A primeira tese escrita sobre Carolina Maria de Jesus data do último ano do século XX e foi escrita por Elzira Divina Perpétua como trabalho de conclusão do doutorado em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Perpétua é até hoje uma importante referência nos estudos sobre a escritora. Depois disso tivemos em 2002 mais duas teses sobre Carolina: a de Maria Madalena Magnabosco, defendida na mesma instituição e no mesmo programa de pós que a autora da primeira tese; e também a de Marcia Maria de Jesus Pessanha, quem concluiu o seu doutoramento em Letras defendendo seu estudo sobre literatura de testemunho na Universidade Federal Fluminense (UFF) em Niterói, Rio de Janeiro<sup>145</sup>. Em 2004 houve mais uma tese: a de

---

<sup>145</sup> A tese de Pessanha (2002) compara *Quarto de despejo* com *Léonora*, da autora antilhana Dany Bébel-Gisler. Das teses sobre Carolina Maria de Jesus lançada nos anos 2000, essa é a única que não trata exclusivamente da escritora. Por isso optei por não tecer maiores considerações sobre esse trabalho, priorizando as teses que focam na escrita de Carolina. Entretanto, cabe dizer que o trabalho de Márcia Maria de Jesus Pessanha, grosso modo, segue as tendências das abordagens que De Jesus vinha recebendo desde os anos 1980, afirmando sua escrita como um tipo de literatura testemunhal, construída no cotidiano de penúria vivido pela escritora e seguindo padrões distintos dos que são definidos como literatura pela tradição canônica.

Germana Henriques de Sousa, doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB).

A primeira década do século XXI, portanto, viu quatro pesquisas de doutorado sobre Carolina Maria de Jesus serem concluídas no Brasil: três na região Sudeste do país e uma na região Centro-Oeste. Todas em cursos de pós-graduação em Letras/Literatura de universidades públicas e defendidas por mulheres. Entre essas teses, a de Marcia Maria de Jesus Pessanha é a única que não trata exclusivamente de De Jesus em sua análise, antes comparando-a com a literatura da escritora afro-caribenha Dany Bébel-Gisler (1935 – 2003).

Na década seguinte, o número de teses sobre Carolina Maria de Jesus mais do que triplicou: foram 15 teses no total em comparação com as quatro da década anterior. Desse montante, mormente de autoria feminina - somente duas teses foram escritas por homens -, 13 foram frutos de pesquisas feitas em universidades públicas, as duas restantes foram defendidas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). A maioria das teses desse período veio da região Sudeste (nove no total), com destaque para o Rio de Janeiro, com cinco pesquisas registradas. Duas dessas teses não são da área de Letras, sendo uma da área de Arquitetura e Urbanismo e outra de Ciências Sociais.

É desse período a tese de Fernanda Felisberto da Silva, que foi defendida em 2011 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Outra pesquisa que se tornou importante referência dos estudos de Carolina Maria de Jesus foi a de Aline Alvez Arruda, cujo doutoramento foi concluído em 2015 na UFMG, no mesmo programa de pós-graduação que Perpétua e Magnabosco. É também desse mesmo ano a conclusão da pesquisa de doutorado de Raffaella Andrea Fernandez, no programa de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

De 2020 até o ano de 2023 tinham sido contabilizadas seis teses sobre De Jesus, todas em programas de doutorado de universidades públicas, a maioria, novamente, da região Sudeste, que soma três no total, todas de São Paulo. Duas dessas pesquisas se desenvolveram nas áreas da Educação e do Serviço Social. Cinco desses trabalhos foram de autoria feminina, com destaque para a pesquisa de Amanda Crispim Ferreira Valério,

que em 2020 se doutorou em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) desenvolvendo uma pesquisa sobre as poesias de Carolina Maria de Jesus<sup>146</sup>.

Assim como aconteceu com as dissertações de mestrado, o volume de teses de doutorado produzidas sobre Carolina Maria de Jesus aumentou bastante no período entre 2010 a 2019. Até 2023 a produção acadêmica sobre De Jesus tanto em pesquisas de mestrado quanto de doutorado continua consistente. É digno de nota que foi nesse período que entrou em vigência a Lei de Cotas (Lei 12.711, de 2012), que reserva 50% das vagas em universidades públicas e institutos federais para estudantes oriundos de escolas públicas. Um dos impactos dessa lei foi o aumento do percentual de pessoas negras entre discentes de universidades brasileiras<sup>147</sup>. O que sinaliza que o crescente interesse por Carolina em trabalhos acadêmicos tem a ver com uma mudança na composição social do corpo discente da academia no Brasil.

Observo também que, entre as primeiras teses produzidas no Brasil sobre De Jesus na área de Letras, especialmente as de Perpétua (2000), Magnabosco (2002) e Sousa (2004), nota-se a influência dos trabalhos de Robert Levine e José Carlos Meihy analisados no capítulo anterior. Essas três pesquisas continuaram, em maior ou menor grau, a discussão de Levine e Meihy sobre Carolina e seus textos. Em larga medida, essas teses são devedoras do enquadramento histórico e sociológico que aqueles pesquisadores deram ao tema Carolina nos anos 1990.

Mas se Levine e Meihy são seguramente personagens centrais para entendermos por quais caminhos o debate sobre Carolina Maria de Jesus se tornou também literário e a própria Carolina se tornou escritora de literatura, eles tampouco me parecem ser a causa única desse processo, como se esses estudiosos tivessem sido os “pais fundadores” dos estudos literários sobre ela no Brasil. Como coloquei nos capítulos precedentes, a escrita de Carolina já havia sido objeto da abordagem de Carlos Vogt na coletânea de Schwarz (1983) sobre o tema da pobreza na literatura brasileira, assim como em Mott (1989) Carolina foi vista como uma escritora negra, parte de uma tradição de escritoras negras

---

<sup>146</sup> O número total de teses registradas na plataforma da Capes soma 25. Não consta nessa lista a tese de Mario Augusto Medeiros da Silva defendida em 2011, aqui já citada por mim. Em Silva (2011), a trajetória de Carolina e seu diário *Quarto de despejo* ocupa um lugar central na discussão que o pesquisador faz sobre literatura negra e periférica no Brasil.

<sup>147</sup> Dados sobre o impacto da Lei de Cotas presentes em <https://www.ufrpe.br/br/content/algo-mais-%E2%80%9C-cotas-modificaram-hist%C3%B3ria-do-ensino-superior-p%C3%ABlico-no-brasil%E2%80%9D>, acesso em: 17 set. 2024 às 02:52.

brasileiras. Também mostrei que De Jesus foi considerada nas discussões que ocorreram entre escritores negros no Brasil de meados da década de 80.

Reforça o não pioneirismo de Levine e Meihy a informação presente na tese de Germana Henriques Pereira de Sousa, segundo a qual os textos de Carolina foram abordados por grupos de trabalhos em congressos da área de literatura e/ou linguística que ocorriam no meio universitário brasileiro desde os anos 1980. Nessas pesquisas, a literatura produzida por mulheres no Brasil era estudada sob o ponto de vista feminista, focando basicamente na ideia de resgate da trajetória e dos textos de mulheres apagadas da história literária no Brasil. A pesquisadora menciona especialmente o Grupo de Trabalho GT - *A Mulher na Literatura*, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), o qual desde sua fundação, em 1987, buscou pesquisar os mais diversos textos produzidos por mulheres brasileiras dando visibilidade às suas autoras, questionando os padrões estéticos vigentes no cânone literário brasileiro, pensando as especificidades da “escrita feminina” e o lugar que a “mulher” ocupou na tradição literária brasileira (Sousa, 2004)<sup>148</sup>.

O que foi ficando claro para mim ao longo do desenvolvimento de minha pesquisa foi que as publicações de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy de e sobre De Jesus ocupam um lugar de fundamental importância em um movimento mais geral de releitura dessa escritora. Como venho apontando, as ideias de cânone literário e de literatura como um jogo específico e autorreferente com a linguagem foram sendo criticadas ao longo da segunda metade do século XX. A universalidade de tradições literárias foi posta em xeque, assim como a preeminência da forma em relação ao conteúdo das obras literárias. Contra uma literatura encerrada em si mesma, foram se afirmando literaturas construídas a partir do comprometimento político com questões da realidade concreta, extraliterária. As reconsiderações da escrita de Carolina nesse movimento não ocorreram somente no Brasil.

Em outubro de 1994, uma edição alemã de *Quarto de despejo*, ao lado de obras de escritores brasileiros como Lygia Fagundes Telles e João Cabral de Melo Neto, estampou a vitrine da Feira Internacional do Livro que ocorreu em Frankfurt, evento no

---

<sup>148</sup> A pesquisadora salienta que esses estudos se esforçaram por ler a produção escrita de Carolina Maria de Jesus não só sob a perspectiva feminista, mas também da perspectiva dos estudos culturais. Contudo, ela observa ainda que em nenhuma dessas abordagens a literatura figurou como questão central. Um dos trabalhos citados por Souza (2004) é o de Maria Lúcia Mott, apresentado no referido GT no Encontro Nacional da ANPOLL realizado em 1990 na UFMG, após a publicação do ensaio desta autora (Mott, 1989).

qual o Brasil foi tema (Villas-Bôas, 1994). No mesmo momento em que Levine e Meihy começavam suas publicações de textos inéditos de Carolina, assim como suas próprias abordagens dela e de seus livros, a escritora figurava como representante da literatura brasileira entre nomes de escritores brasileiros prestigiados num evento literário de grande magnitude. Muito embora desde o lançamento de *Quarto* a autora fosse internacionalmente conhecida, na década de 1990 verificou-se uma mudança significativa na recepção de sua escrita.

Três considerações sobre os textos de Carolina que ocorreram nesse período ilustram o que estou dizendo aqui. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy e Beatriz Sarlo publicaram em 1991 uma antologia de escritoras latino-americanas *Womens's writing in Latin America: an anthology*, na qual apresentam um verbete sobre Carolina Maria de Jesus e publicam trechos de seus diários; o artigo "*Yo también soy brasileña*": *Historia y sociedad en la obra de Carolina María de Jesús* (1998), de Cristina Sáenz de Tejada; e a coletânea *Going Global: the Transnational Reception of Third World Women Writers* (2000), onde foi publicado um ensaio de autoria de Eva Paulino Bueno, no qual essa pesquisadora discute os escritos de Carolina e sua recepção nos Estados Unidos em perspectiva comparada a outros textos de caráter semelhante ao da autora: trata-se do ensaio *Race, Gender, and the Politics of Reception of Latin American Testimonios*.

## 5.2. Uma escritora latino-americana

Na apresentação do livro *Women's writing in Latin America: an anthology* (A escrita de mulheres na América Latina: uma antologia) (1991)<sup>149</sup>, as pesquisadoras Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy e Beatriz Sarlo dizem que os textos que compõem essa antologia são da autoria de mulheres únicas, singulares, que produziram textos igualmente singulares numa linha de escritas de mulheres latino-americanas que foi diminuída ou negada<sup>150</sup>. Uma das principais motivações das organizadoras dessa

---

<sup>149</sup> Na edição que consegui ter acesso pela internet, consta que essa antologia foi publicada em 1991 nos Estados Unidos pela *Westview Press*, tendo sido republicada em 2018 pela *Routledge*, sendo esta última a edição que eu li para desenvolver meu estudo. Em *Women's writing in Latin America: an anthology* (2018), Castro-Klarén, Molloy e Sarlo são apresentadas como professoras e pesquisadoras da *Johns Hopkins University*, *New York University* e da *Universidad de Buenos Aires*, respectivamente. Enquanto Castro-Klarén e Sarlo são apresentadas nessa edição como professoras de literatura latino-americana, Molloy é apresentada como professora de "humanidades".

<sup>150</sup> "Há vozes solitárias neste livro, textos que reiteram sua singularidade, sua diferença, sua unicidade, textos que até assumem essa singularidade - provisória ou desafiadoramente - como uma máscara. E, ao lado delas, há os textos que trabalham contra esse isolamento imposto, esforçando-se por criar laços



antologia foi destacar a literatura de mulheres latinas, posto que o que se conhecia no Ocidente como literatura latino-americana era centrada na produção textual de homens como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Gabriel Garcia Márquez.

Os textos apresentados nessa antologia são precedidos de pequenos verbetes os quais resumem a vida e a obra de cada autora. Entre as autoras publicadas há escritoras profissionais, algumas ganhadoras de prêmios literários importantes, como a chilena Gabriela Mistral (1889-1957), que logrou ganhar o Nobel de Literatura no ano de 1945, mas também de mulheres para quem a escrita não era uma questão profissional, como a argentina Eva Perón (1919-1952). Por isso as organizadoras desse trabalho fazem a seguinte distinção entre as autoras selecionadas para a publicação:

A nossa seleção inclui *escritoras e mulheres que escrevem*. Interessadas sobretudo numa prática discursiva que transcende a especialização profissional, não tentamos separá-las, mas, pelo contrário, aprendemos muito ao colocá-las lado a lado (Castro-Klárén; Molloy; Sarlo, 1991, p. 13, tradução e grifos meus)<sup>151</sup>.

O livro, então, apresenta variadas autorias femininas, nem todas entendidas como escritoras e autoras de literatura, mas marcadas pela identificação de gênero (mulheres) e geopolítica (América Latina):

Estes textos, em suma, convidam o leitor a recompor a cena muito complexa da escrita das mulheres latino-americanas. Se as categorias gerais desenvolvidas pelo feminismo anglo-americano e francês são ferramentas muito úteis para analisar essa cena, elas devem ser usadas com cautela. Outro objetivo desta antologia é convidar o leitor de língua inglesa a refletir sobre as implicações da dupla marginalidade das mulheres latino-americanas e a considerar essa dupla

---

e promover a consciencialização, para melhor resgatar uma tradição de escrita feminina latino-americana que foi durante demasiado tempo menosprezada ou negada" (Castro-Klarén; Molloy; Sarlo, 2018, p. 12-13, tradução livre)

"There are lonely voices in this book, texts that reiterate their singularity, their difference, their uniqueness, texts that even assume that singularity — tentatively or defiantly — as a mask. And, next to them, there are the texts that work against that imposed isolation, laboring to create bonds and promoting awareness, the better to rescue a tradition of Latin American women's writing that has been too long belittled or denied" (Castro-Klarén; Molloy; Sarlo, 2018, p. 12-13).

<sup>151</sup> "Our selection includes *both writers and women who write*. Chiefly interested in a practice of discourse that transcended professional specialization, we did not attempt to separate them but, on the contrary, learned a great deal from placing them side by side" (Castro-Klárén; Molloy; Sarlo, 1991, p. 13, grifos meus).

marginalidade na sua própria diferença, em vez de dissolver essa diferença com um olhar homogeneizador (embora generoso) (Idem, p. 13-14)<sup>152</sup>.

Colocar a “dupla marginalidade das mulheres latino-americanas” em discussão voltada para o “leitor de língua inglesa” (*the English reader*), assim como dar visibilidade aos escritos dessas mulheres constituem, como vemos acima, o propósito assumido pelas autoras desse livro. Nesse sentido, a antologia é dividida em três partes: *Women, Self, and Writing* (*Mulher, self e escrita*), a parte 1, que, além da já citada Gabriela Mistral, traz textos de escritoras como Rachel de Queiroz (1910-2003) e Clarice Lispector (1925-1977), mas também textos de caráter testemunhal, como o da boliviana Domitilia Barrios de Chungara (1937-2012); *Female Textual Identities: the Strategies of Self-Figuration* (Identidades textuais femininas: as estratégias de auto-figuração), a parte 2, que é a mais extensa do livro, conta com textos de autoras como a brasileira Cecília Meireles (1901-1964), a argentina Silvina Ocampo (1903-2006) e a poeta uruguaia Cristina Peri-Rossi (1941); *Women, History, and Ideology* (*Mulheres, História e ideologia*), a parte 3, é a parte menos literária da antologia, posto que traz textos de mulheres que se notabilizaram no campo político, como a feminista uruguaia Paulina Luisi (1875-1949), a poeta e ativista peruana Magda Portal (1903-1989), as guerrilheiras sandinistas María Borjas e Rosário Antunes e a também guatemalteca Rigoberta Menchú<sup>153</sup> (1959), mulher indígena do povo Quiché que, através do relato de sua vida, gravados e escritos pela antropóloga Elizabeth Burgos-Debray, testemunha a pobreza e violência vivida por camponeses indígenas no contexto da guerra civil na Guatemala.

É nessa parte da antologia que aparece um pequeno verbete sintetizando, de maneira um tanto imprecisa<sup>154</sup>, a trajetória pessoal de Carolina Maria de Jesus, citando

---

<sup>152</sup> “These texts, in short, invite the reader to recompose Latin American women's very complex scene of writing. If general categories developed by Anglo-American and French feminism are highly useful tools with which to analyze this scene, they should be used with caution. Yet another purpose of this anthology is to invite the English reader to dwell on the implications of the double marginality of Latin American women and to consider that double marginality in its very difference instead of dissolving that difference with a homogenizing (albeit generous) glance” (Idem, p. 13-14).

<sup>153</sup> Além do livro de Rigoberta Menchú, um outro livro testemunhal também de grande circulação no Ocidente foi *Let me Speak!* (1978), da boliviana andina Domitilia Barrios de Chungara, citada anteriormente nesse parágrafo. *Let Me Speak!* também foi resultado de coautoria, dessa vez com Moema Viezzer, quem colheu o material para organizar o testemunho de Domitilia em livro através de entrevistas concedidas no México e na Bolívia. Domitilia se tornou conhecida a partir do discurso que ela fez em um evento internacional organizado pela ONU no México em 1975. Tanto nesse evento quanto no livro, ela relatou suas experiências numa comunidade indígena de mineradores bolivianos também em contexto de violência contra mulheres indígenas.

<sup>154</sup> O texto começa contando o encontro entre Audálio Dantas e Carolina Maria de Jesus na favela do Canindé, colocando que esse encontro ocorreu em 1952, quando na verdade ocorreu em 1958.

seus livros até aquele momento publicados e contando também o que, para as organizadoras, define o sentido que Carolina dava para a sua escrita diária:

Os seus diários são o registro obsessivo da fome ininterrupta, da dor e da humilhação, mas Carolina de Jesus achava que sua escrita a ajudava a preservar um resto de dignidade humana e de independência pessoal no mundo da favela (p. 343) (Tradução minha)<sup>155</sup>.

O verbete termina por dizer do sucesso que foi a publicação de *Quarto de despejo* em 1960, sucesso a partir do qual a escritora conseguiu sair da favela. O texto que as organizadoras da antologia trazem de Carolina trata-se de um trecho de *Quarto* publicado no livro sob o título *Writing and Survival (Escrita e sobrevivência)*, reforçando a ideia de uma escrita produzida a partir de um lugar de miséria. Em nenhum momento se fala em literariedade dos textos de Carolina Maria de Jesus. Fica claro que, para as pesquisadoras e organizadoras de *Women's Writing in Latin America*, Carolina está no grupo das “mulheres que escrevem” (*women who write*).

Uma mulher que escreveu em situações extremas de sofrimento e que é uma das muitas vozes de mulheres latino-americanas que foram silenciadas ao longo da história: é fundamentalmente nesse enquadramento que as organizadoras da antologia escrevem De Jesus. Claramente, para essas pesquisadoras, os textos de Carolina não configuravam literatura, mas eram importantes por serem, à sua maneira, escritos que desafiam à condição duplamente marginal de mulher e latino-americana, sendo parte da diversidade narrativa da escrita de mulheres dessa região. Ainda assim, ao publicarem Carolina Maria de Jesus ao lado de outras escritoras, semelhantes e diferentes dela, elas chamam a atenção para a escrita de Carolina, colocando-a em discussão, reconhecendo-a, em suma, como importante.

### 5.3. Uma literatura feminina e negra

Em "*Yo también soy brasileña*": *Historia y sociedad en la obra de Carolina María de Jesús* (1998), de autoria de Cristina Saenz de Tejada, à época pesquisadora de literatura latino-americana nos Estados Unidos<sup>156</sup>. Já no título do texto Carolina é apresentada como autora de uma obra. Entre os referenciais bibliográficos da autora, aparece a antologia de

---

<sup>155</sup> "Her diaries are the obsessive record of uninterrupted hunger, pain, and humiliation, but Carolina de Jesus thought that her writing helped her to preserve a rest of human dignity and personal independence in the world of the favela" (p. 343).

<sup>156</sup> Não encontrei maiores informações sobre Tejada.

Castro-Klarén, Molloy e Sarlo, da qual falei anteriormente, assim como a versão em inglês de *Cinderela Negra*<sup>157</sup>, de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy, além do *The Cautionary Tale of Carolina Maria de Jesus*, versão publicada por Levine em 1993. O ensaio de Maria Lúcia Mott, *Escritoras Negras: Resgatando a Nossa História* (1989), também figura entre as referências da autora. Ou seja, as considerações de Cristina Saenz de Tejada sobre De Jesus partem de um acúmulo de reflexões sobre a escritora que Tejada identifica já nos anos 1990 tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil.

A partir disso, Tejada (1998) fala de Carolina Maria de Jesus sob uma perspectiva da escrita literária de mulheres negras e brasileiras. Já no primeiro parágrafo de seu texto, Tejada cita um trabalho de Carolyn Richardson Durham sobre a resistência na poesia contemporânea de mulheres negras e brasileiras, publicado em 1988, no qual Durham, segundo Tejada, fala de poetisas negras brasileiras como Sônia Fátima Conceição, Esmeralda Ribeiro e Roseli Nascimento, colocando-as como artistas que propuseram novas estratégias artísticas e políticas para mulheres negras minarem os valores culturais dominantes, reivindicarem valores culturais africanos, afirmarem a negritude como conceito político e estético e o poder da voz narrativa. Para Durham, ainda segundo Tejada, essa geração de mulheres negras poetisas e brasileiras dos anos 80 subverteu a literatura canônica a partir da afirmação de suas identidades de gênero e raça, expondo as opressões do passado e do presente vividas por mulheres negras no Brasil (Tejada, 1998, p. 114)<sup>158</sup>.

Logo em seguida, Tejada questiona se essas propostas entendidas como novas por Durham o eram de fato. Para Tejada, essas escritoras brasileiras dos anos 1980 estavam ligadas a uma tradição que remontava a Maria Firmina dos Reis, primeira mulher negra a publicar um romance na história da literatura brasileira, seu livro *Úrsula*, em 1859. A pesquisadora reivindica também Carolina Maria de Jesus como parte fundamental dessa tradição:

Carolina María de Jesús también pertenece, en mi opinión, a este grupo de escritoras afro-brasileñas que utilizaron la escritura como arma de resistencia para

---

<sup>157</sup> Levine, Robert M y Jose Carlos Sebe Bom Meihy. *The Life and Death of Carolina Maria de Jesus*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

<sup>158</sup> "(...) subvertendo o imaginário da literatura canônica, construindo uma identidade positiva, expondo e protestando contra condições intoleráveis, e juxtapondo as condições do presente com as circunstâncias históricas que as criaram" (Durham apud Tejada, 1998, tradução minha).

"(...) subverting imagery of canonical literature, constructing a positive identity, exposing and protesting intolerable conditions, and juxtaposing the conditions of the present with the historical circumstances that created them" (Durham apud Tejada, 1998).

combatir el racismo y el estereotipo de la subjetividad femenina. Sin embargo, su obra ha sido infravalorada a nivel artístico ya que como mujer y como afro-brasileña no se tuvo muy en cuenta lo que escribió, *especialmente porque su escritura cuestionaba el mito de la democracia racial y proponía una conciencia social que reclamaba acción política*. Eso explica que su trabajo fuera invalidado como discurso aceptable y se marginara del canon tras el éxito temporal que tuvo en los años 60 (Tejada, 1998, p. 114-115, grifos meus).

Como vimos, essa ideia de uma tradição de escritoras negras brasileiras estava esboçada no ensaio de Mott (1989). Em Robert Levine também já aparecia essa ideia de que Carolina denunciava em sua escrita a “democracia racial” como sendo um mito. Essa é também a forma como Tejada justifica a importância da obra da escritora:

Su visión de la historia nacional adquiere relevancia especial para el lector actual porque constituye uno de los pocos documentos escritos en los que la voz de la minoría cuestiona la democracia racial propagada internacionalmente por los gobiernos de Vargas, Goulart, Kubitschek y la dictadura militar (Id., p. 116).

Parece igualmente importante observar que, como Levine e Meihy, Tejada também fez considerações sobre a personalidade de Carolina, apresentando essa escritora como uma mulher negra, descendente de escravizados e que, por isso, desenvolveu uma personalidade insegura e uma vida marcada pela marginalidade social:

Carolina Maria de Jesús nació en Minas Gerais en 1914 de madre negra, de padre desconocido y de abuelos ex-esclavos. Todos estos condicionantes fueron claves en la formación de una personalidad insegura y un modo de vida relegado a la marginación social (Id., p. 115).

Então ela conta a história de Carolina, falando de seus cerca de dois anos de escolaridade, período no qual aprendeu a ler, a escrever e a valorizar o poder da linguagem. Fala da sua mudança do interior para a cidade de São Paulo nos anos 1940 e de sua chegada a favela do Canindé, onde começou a escrever “como medio de escape y como acto de resistencia a la pobreza en la que vive” (Ibid.). Fala também do sucesso que obteve com a publicação de *Quarto de despejo*, assim como da desapareição da cena literária brasileira que vivenciou logo em seguida, desapareição que só não foi completa devido a “un número reducido de intelectuales negros que la adoptaron como modelo de identidad y de discurso minoritario” (Ibid.).

A partir daí Tejada diz que faz uma leitura detalhada da última autobiografia escrita por Carolina Maria de Jesus (*Diário de Bitita*), contrastando a revisão que Carolina, na leitura de Tejada, faz da história do Brasil nesse livro com “la recepción desequilibrada que a su vez le dio la historia y la crítica literaria” (Ibid.).

Atrapada en una red de racismo, discriminación y pobreza, Carolina lucha por lograr su auto-representación lingüística en una sociedad que la encierra dentro de un personaje tradicionalmente invisible o estereotipado en la ficción a través de la figura pasiva de la “nana” o del objeto sexual de “la mulata quente”. Sin embargo, esta escritora logra subvertir las construcciones patriarcales sobre la subjetividad de la mujer negra para mostrar a una voz disidente que se presenta como agente histórico (Id., p. 117)

A história da escritora é, então, contada por Tejada de maneira que Carolina emerge dessa narrativa como uma mulher insubmissa diante do racismo e do patriarcado, e que busca se afirmar pela escrita. É também pela escrita que essa pesquisadora entende que De Jesus busca afirmar o controle sobre sua própria vida:

Este afán de control se manifiesta en primer lugar *en un análisis formalista de sus textos el cual revela el uso estrategico de ciertas técnicas literarias como arma para enmascarar la imagen externa que percibe el lector y construir en sustitución una identidad que subvierte el estereotipo que la persigue*. Por un lado, el énfasis en el relato diario evoca una constancia que rompe con el estereotipo del afro-brasileño como vago y pasivo. Por otro lado, la repetición constante de actitudes y valores morales, como el de la limpieza, la honestidad y la solidaridad, no es arbitraria. Con esa estrategia aspira a que el lector, descubra que bajo la apariencia de pobreza, y la consiguiente imagen peyorativa que ello representa en su entorno, se encuentra una mujer fuerte, ética, responsable, respetada y limpia (Id., p. 117, grifos meus).

Notem que a pesquisadora, ao colocar uma “análise formalista” dos textos de Carolina Maria de Jesus, fala de técnicas literárias que a escritora utilizou para subverter os estereótipos que projetavam sobre ela por ser uma mulher negra e pobre e sobre o negro brasileiro em geral: o relato diário de Carolina rompe com a imagem do negro como desocupado e passivo, posto que o próprio livro demonstra o trabalho constante de Carolina. E se nesse livro ela evoca valores morais como “limpeza”, “honestidade” e “solidariedade” é para mostrar a si mesma de maneira oposta ao que se esperava dela. Mesmo que Tejada não mencione o termo estética aqui, é sobre a estética da escrita de Carolina que ela está falando, sobre como ela, pela sua escrita, agenciou sua insubmissão

ao racismo e machismo do Brasil de seu tempo. Insubmissão essa que, para a pesquisadora, explica a antipatia que o público e a imprensa desenvolveram pela escritora.

Ainda sobre a forma da escrita de Carolina, Tejada menciona em uma nota do artigo as repetições presentes nos textos da escritora que foram cortadas pelo jornalista Audálio Dantas:

El efecto de la repetición fue considerado por Audálio Dantas como un aspecto innecesario en su texto y con esa idea eliminó grandes partes en su edición de los textos de Carolina. *Los efectos políticos que esta mutilación textual tuvo en el significado de la obra de Carolina podrán empezar a ser revelados a partir de la relectura de su obra original*, Meu Estranho Diário (1996), recién editada en Brasil por Robert Levine y Jose Sebe Bom Meihy. Este ensayo se terminó antes de la publicación de dicha edición<sup>159</sup> (Tejada, 1998, p. 122, grifos meus).

Essa nota aponta para questões importantes: o lugar de Audálio Dantas na história de Carolina como alguém que a cerceou em sua produção escrita se desenha claramente nas considerações dessa pesquisadora. Além disso, é bastante significativo que ela aponte aqui para a publicação de trechos de *Quarto de despejo* a partir dos manuscritos originais desse diário, fruto do trabalho de Levine e Meihy, como um livro que possa revelar os “efeitos políticos” da “mutilação textual” que Dantas teria cometido sobre a escrita de Carolina. Isso é digno de nota porque, como veremos mais adiante, é exatamente nesse sentido que Elzira Divina Perpétua tratou a questão das edições dos textos de Carolina em sua tese de doutorado, também a partir dos manuscritos que Levine e Bom Meihy colocaram em discussão nos anos 1990.

Cristina Sáenz de Tejada conclui, por fim, dizendo que uma leitura “feminista y literaria” de Carolina Maria de Jesus é capaz de revelar o verdadeiro valor de sua obra e de seu papel na luta contra o racismo no Brasil, o que revelaria, por sua vez, a relação de Carolina com outras mulheres negras brasileiras que vieram e lutaram contra o racismo antes dela:

De esta manera su nombre se añadiría a una tradición de mujeres afro-brasileñas que se remonta a Felippa Maria Aranha, una de las líderes de los quilombos en la zona amazónica; Sinhá Inocencia, una esclava bahiana del siglo XIX, famosa por relatar en lenguaje yoruba las tradiciones de su pueblo y Maria Firmina dos Reis, la primera novelista afro-brasileña y autora de la primera novela abolicionista en 1860 (sic). Todas ellas se resistieron a la injusticia y total aculturación a la que fueron sometidos los esclavos africanos en Brasil, y han asumido un papel

---

<sup>159</sup> (Tejada, 1998, nota 2 da página 122)

importante en promover la conciencia política de la mujer afro-brasileña que se está revisando desde la década de los 90 (Idem, p. 121).

Se uma leitura “feminista y literaria” de Carolina lançaria nova luz sobre o papel histórico da escritora, como sugere aqui Tejada, percebe-se nessa colocação que o que há de literatura em De Jesus está, para a autora, submetido ao histórico, ao político. Assim como ocorre em *Women Writing in Latin America* (1991), o feminismo e a invisibilidade de mulheres são motivações importantes em Tejada (1998) para tratar da escrita e da trajetória da escritora, com a diferença de que a leitura de Tejada está muito mais próxima de uma perspectiva feminista negra. E assim como as organizadoras de *Women Writing* colocam nessa antologia, em Tejada a escrita de Carolina também está enganchada com a trajetória de sofrimento da escritora, posto que nas considerações da autora, questões de ordem estética dos textos de Carolina não foram muito abordadas, mas sim questões referentes às injustiças que a escritora viveu e ao conteúdo dos textos que ela escreveu. Tendência que se verifica em abordagens de Carolina anteriores a de Tejada e que são referências centrais para a sua argumentação no artigo (Levine, 1993; Meihy 1996; e Mott, 1989).

#### 5.4. Uma literatura testemunhal e insubmissa

A Carolina que aparece em *Going Global: The Transnational Reception of Third World Women Writers* (Tornando-se global: a recepção transnacional de mulheres escritoras do terceiro mundo) (2000) não destoa das que foram contadas nos textos discutidos acima. Como o próprio título do livro sugere, trata-se de uma coletânea de ensaios escritos por diferentes pesquisadoras sobre o tema da produção e circulação da literatura produzida por mulheres do “Terceiro Mundo” entre leitores e leitoras dos países de “Primeiro Mundo”. Esse livro foi organizado por Amal Amireh e Lisa Suhair Majaj<sup>160</sup>, duas pesquisadoras que se classificam como árabes-americanas. Elas relatam terem pensado nesse livro em um momento oportuno para ser uma mulher árabe ou de origem árabe nos EUA, já que os estudos pós-coloniais, multiculturais e sobre etnia

---

<sup>160</sup> À época da publicação de *Going Global*, Amal Amireh era professora assistente na Universidade de Al-Najah, na Palestina, enquanto Lisa Majaj se apresentava como ensaísta sobre literatura árabe, árabe-americana e pós-colonial.



desembocaram numa onda de interesse pela produção literária de mulheres do Terceiro Mundo nas universidades americanas.

É significativo que entre os textos que compuseram *Going Global* haja um ensaio que discute Carolina. Digo isso porque os estudos pós-coloniais, aos quais as organizadoras desse livro se referem, são até hoje parte importante dos referenciais bibliográficos das pesquisas sobre a escritora no Brasil, o que, a meu juízo, se explica pelas próprias características desses estudos, sobretudo as questões políticas que eles colocaram a partir dos anos 1990. Segundo Adelia Miglievich-Ribeiro, os estudos fundadores da perspectiva pós-colonial, que a autora identifica em Franz Fanon e Edward Said, ocorreram no contexto das guerras de libertação da África em meados do século XX e, ao longo dos seus desdobramentos, refletiram fundamentalmente sobre as continuidades dos processos colonizadores mesmo após o fim oficial do colonialismo, questionando principalmente quais atores narraram a história (e em detrimento de quem puderam fazê-lo), buscaram novas subjetividades que pudessem falar por si mesmas, na tentativa de superar apagamentos que a colonização impôs violentamente sobre as diferentes formas de vida e de conhecimento (Miglievich-Ribeiro, 2017).

Ainda segundo Miglievich-Ribeiro (2017), em grande medida, os estudos pós-coloniais, especialmente entre determinados intelectuais latino-americanos, cujos estudos se desenvolveram em torno das noções de “Modernidade/Colonialidade” nos anos 90, contestaram a noção de universalismo proposta pelo pensamento europeu e defenderam a perspectiva segundo a qual formas de vida distintas não devem ser explicadas por noções importadas do “Norte”, mas sim por categorias diferentes. Nas palavras de Costa (2017), nos estudos pós-coloniais, “centro” e “periferia” não são termos que atribuem ao Ocidente “uma precedência cronológica nem ontológica da constituição da modernidade” (p. 490), mas coloca a assimetria de poder na relação dos Estados Unidos e Europa com as demais partes do mundo<sup>161</sup>.

O fato de as organizadoras de *Going Global* publicarem essa coletânea sob a avaliação de que a difusão dos estudos pós-coloniais tornou propícia a discussão proposta pelo livro dá, então, a tônica da perspectiva pela qual a literatura de mulheres periféricas é pensada nessa obra, entre elas, Carolina Maria de Jesus. De fato, *Going Global* fala

---

<sup>161</sup> Tanto Sérgio Costa (2017) quanto Adelia Miglievich-Ribeiro (2017) consideram o “decolonialismo” como desdobramento ou vertente dos estudos pós-coloniais. Esta entende ainda que a perspectiva decolonial vem do diálogo entre o “marxismo latino-americano” e o pensamento pós-colonial.

basicamente sobre como o apagamento das histórias, ideias e demandas de mulheres não ocidentais ocorre pela forma como a literatura de mulheres do “Terceiro Mundo” é recebida no Ocidente. Essa recepção se dá sempre a partir das questões políticas colocadas pelos intelectuais e mercados ocidentais, que selecionam quais textos e autoras devem ser traduzidas de acordo com expectativas e ideias ocidentais sobre as vidas de mulheres não ocidentais:

No entanto, o conhecimento adquirido pelo leitor ocidental em resultado deste encontro transcultural não cria um laço entre as mulheres do Primeiro e do Terceiro Mundo, mas apenas enfatiza a superioridade do leitor ocidental em relação a estas "outras" mulheres. De facto, a maioria dos críticos dos textos de mulheres árabes parece concluir que a cultura árabe-muçulmana "é muito diferente da ocidental", especialmente no que diz respeito ao tratamento das mulheres (Terry). Mesmo quando são reconhecidas semelhanças, estas apenas acentuam a relação hierárquica entre as mulheres do Primeiro e do Terceiro Mundo. Assim, para uma crítica feminista americana, a leitura de um livro de El Saadawi foi um lembrete de onde as mulheres ocidentais "vieram" (Gornick) (Amireh, Majaj, 2000, p. 8, tradução minha)<sup>162</sup>.

Nessa discussão, Eva Paulino Bueno<sup>163</sup> propôs pensar em seu ensaio *Race, Gender, and the Politics of Reception of Latin American Testimonios* (*Raça, gênero e as políticas de recepção de testemunhos latino americanos*), publicado em *Going Global* (2000), o porquê que Carolina Maria de Jesus não figurava entre as autoras de interesse dos leitores e das universidades estadunidenses durante o *frisson* que a literatura de testemunho escrita por mulheres latino-americanas causou nos Estados Unidos, a partir dos anos 1980. A pesquisadora diz que os testemunhos de mulheres latino-americanas selecionadas nos debates acadêmicos estadunidenses atendiam a critérios de gênero e sexualidade bem específicos, de tal forma que os estudos desses testemunhos se tornaram uma maneira de apagar a individualidade dessas mulheres, lendo-as apenas como representantes de coletividades:

---

<sup>162</sup> “The knowledge acquired by the Western reader as a result of this transcultural encounter does not forge a bond between First and Third World women, however, but merely emphasizes the Western reader's superiority to these "Other" women. Indeed, most reviewers of Arab women's texts seem to conclude that Arab-Muslim culture "is vastly different from the West," especially regarding its treatment of women (Terry). Even when similarities are acknowledged, these merely accentuate the hierarchical relation between First and Third World women. Thus, for one American feminist reviewer, reading a book by El Saadawi was a reminder of where Western women "have come from" (Gornick)” (Amireh, Majaj, 2000, p. 8)

<sup>163</sup> Segundo as informações sobre a autora contidas no próprio livro, Eva Paulino Bueno era, à época dessa publicação, professora de Espanhol na Mukogawa Women's University, em Nishinomiya, Japão.

O problema que precisa ser abordado é que a erudição gerada em torno da narrativa testemunhal da América Latina criou um cânone muito rígido. Este cânone, ditado de cima para baixo, segue um padrão opressivo e acaba por criar um determinado conjunto de "oprimidos" que são índios, vivem "longe" e têm uma vida sexual muito restrita, se é que têm alguma. Tal como é prescrito agora, nos Estados Unidos, o estudo dos testemunhos tornou-se a construção de uma forma que, por um lado, apaga a individualidade e o gênero dos seus autores e, por outro, promove sua identidade exclusivamente como representantes das suas comunidades (Bueno in Amireh; Majaj, 2000 p.118 – 119, tradução minha)<sup>164</sup>

Segundo Bueno, foi o já citado livro de Rigoberta Menchú que mais do que qualquer outro foi discutido e rediscutido por acadêmicos estadunidenses, se tornando a narrativa principal desse cânone de testemunhos composto basicamente por mulheres indígenas oriundas da América Central<sup>165</sup>. Em contrapartida, a pesquisadora observa que testemunhos de mulheres negras da América Central<sup>166</sup>, assim como os testemunhos de mulheres latino-americanas que não atendem aos padrões estabelecidos pelo debate acadêmico estadunidense descritos acima, não tiveram o mesmo êxito que testemunhos como os de Menchú obtiveram nesse debate<sup>167</sup>.

---

<sup>164</sup> “The problem that needs to be addressed is that the scholarship generated around the testimonial narrative from Latin America has created a very rigid canon. This canon, dictated from top to bottom, follows an oppressive pattern and ends up creating a given set of "oppressed" who are Indians, live "far away," and conduct very strict, if any, sex lives. As it is prescribed now, in the United States, the study of *testimonios* has become the construction of a form that, on the one hand, effaces the individuality and the gender of its authors and, on the other, promotes their identity exclusively as representatives of their communities” (Bueno in Amireh; Majaj, 2000 p.118 - 119)

<sup>165</sup> “Este livro tornou-se, desde que foi publicado em inglês, um evangelho de narrativas testemunhais. Foram dadas inúmeras aulas, escritos livros, publicados artigos e realizadas conferências sobre ele. Na convenção da MLA de 1995, por exemplo, uma sessão muito concorrida foi dedicada exclusivamente à discussão de formas de ensinar este texto. Na Twentieth Century Literature Conference em Louisville, em fevereiro de 1996, houve também uma sessão inteira dedicada a I. ... Rigoberta Menchú. Parece claro que I. ... Rigoberta Menchú não só se tornou canônica, mas que o próprio cânone se formou com base nela”. (Idem, p. 121, tradução minha)

“This book has become, ever since it appeared in print in English, a gospel of testimonial narratives. Innumerable classes have been taught, books written, papers published, and conferences held on it. In the 1995 MLA convention, for instance, a very well-attended session was dedicated solely to the discussion of ways to teach this text. In the Twentieth Century Literature Conference in Louisville, in February 1996, there was also a whole session dedicated to I. ... *Rigoberta Menchú*. It seems clear that I. ... *Rigoberta Menchú* has not only become canonical, but that the very canon has been formed on the basis of it. (Idem, p. 121)

<sup>166</sup> Citando o estudo de Robert Carr, Bueno diz que testemunhos de mulheres negras caribenhas foram fracassos de venda nos Estados Unidos, e não despertaram o interesse que textos como os de Rigoberta despertou, como foi o caso da narrativa testemunhal de Honor Ford-Smith, mulher negra jamaicana.

<sup>167</sup> “E porque é que os acadêmicos estão interessados em patrocinar quase exclusivamente estas duas narrativas testemunhais, a de Chungara e a de Menchú, quando, se lhes fosse dado um espaço, os povos indígenas norte-americanos, os negros ou as mulheres maltratadas, para mencionar apenas alguns dos oprimidos neste país, também ofereceriam seus testemunhos? Será que essas pessoas estão demasiado próximas de nós e, por isso, não são suficientemente exóticas para merecerem atenção? Ou será que o sofrimento humano espalhado pelos nossos passeios, abrigos, fábricas e fazendas não tem a distância

Além de pouco inclusivo, a pesquisadora sugere que o cânone da narrativa testemunhal formado nas universidades dos Estados Unidos revela mais um sentimento de culpa por parte dos intelectuais desse país, cientes quanto à responsabilidade do governo estadunidense nas crises humanitárias vividas por vários povos da América Central especialmente na segunda metade do século XX:

Uma das razões para o patrocínio destes testemunhos é, sem dúvida, a questão política mais vasta do genocídio que os Estados Unidos financiaram recentemente na América Central. (As intervenções dos Estados Unidos nas Américas são constantes há mais de um século, mas os exemplos escandalosos mais recentes ocorreram na América Central, especialmente em El Salvador, Nicarágua e Guatemala). Os acadêmicos norte-americanos, ao tentarem patrocinar os testemunhos de alguns indivíduos de algumas destas zonas afetadas, esperam reparar a responsabilidade do seu país. Mas mesmo essa culpa não é assim tão simples (Idem, p. 122, tradução e grifos do autor)<sup>168</sup>

A partir daí a pesquisadora explica o porquê de Carolina não atender aos critérios de testemunho discutidos por ela no ensaio. Para Bueno (2000), o fator determinante no relato de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo* está na sua condição de mulher e mãe solo, o que não a colocava como alguém identificada com uma coletividade. Enquanto nos relatos de Domitilia de Chungara e Rigoberta Menchú a identificação entre as autoras e as comunidades às quais elas pertenciam era afirmada pelas próprias autoras

---

que o transformaria num objeto estético? A julgar pelo interesse maciço, especialmente em I ... Rigoberta Menchú, os testemunhos são apenas sobre os índios da América Central, de preferência aqueles cujas convicções políticas não perturbam as dos acadêmicos norte-americanos que os patrocinam. Qualquer narrativa de testemunho tem de estar à altura deste padrão, caso contrário não será qualificada" (Idem, p. 122, tradução minha).

"And why are academics interested in sponsoring these two testimonial narratives, de Chungara's and Menchú's, almost exclusively when, if given a space, North American Indigenous peoples, Black people, or battered women, to mention only a few of the oppressed in this country, would also offer their testimonies? Could it be that these people are too close to us, and therefore not exotic enough to merit the attention? Or is it that human suffering sprawled on our sidewalks and shelters and factories and farms lacks the distance that would transform it into an aesthetic object? To judge from the massive interest especially in I . . . *Rigoberta Menchú, testimonios* are only about Indians of Central America preferably those whose own political convictions do not disturb those of the sponsoring North American academics. Any testimonial narrative has to measure up against this standard, otherwise it will not qualify." (Idem, p. 122)

<sup>168</sup> "One of the reasons for the sponsorship of these testimonials is, undoubtedly, the larger political question of the genocide that the United States has recently financed in Central America. (United States interventions in the Americas have been constant for more than a century, but the most recent scandalous examples happened in Central America, especially El Salvador, Nicaragua, and Guatemala.) North American academics, in their effort to sponsor the testimonials of some individuals from some of these affected areas, hope to make *reparations* for what their country has been responsible for. But even this *guilt* is not so simple" (Idem, p. 122, grifos meus)

desde o início da obra. Eva Bueno diz que esse tipo de identificação em *Quarto* não é expressamente colocado por Carolina Maria de Jesus nem uma única vez<sup>169</sup>.

Bueno sugere, então, que muito em função de Carolina não se colocar objetivamente como representante de uma coletividade e, também, por ela afirmar sua sexualidade de maneira livre em seu diário, *Quarto* não entrou no boom de estudos sobre testemunhos que começou a acontecer nas universidades americanas a partir dos anos 1980<sup>170</sup>. O que para Bueno parece equivocado, já que Carolina foi uma mulher negra em um país de passado escravocrata e ainda profundamente racista, e por isso seus textos falavam também por uma coletividade, mesmo que a autora não tivesse a intenção disso e mesmo que ela não mantivesse em sua trajetória uma relação estruturada e contínua com algum grupo social. Daí Bueno colocar ser injustificada a não compreensão de Carolina Maria de Jesus como escrita testemunhal nos Estados Unidos.

Importante notar que a pesquisadora compara a narrativa de Carolina Maria de Jesus com as de Rigoberta Menchú e Domitilia de Chungara não no sentido de criticar estas últimas, mas de incluir a primeira na noção de testemunho. O que Bueno (2000) propõe é que Carolina componha o cânone testemunhal das discussões acadêmicas dos Estados Unidos, não só a partir do que ela tem em comum com outras mulheres desse cânone, como também, e principalmente, a partir do que ela tem de diferente: mais do que a identificação com uma coletividade, a afirmação de seus próprios desejos, de suas demandas, de sua subjetividade, se contraponto à imagem do feminino como ser casto, sem sexualidade e demandas próprias:

O que o estudo dos testemunhos nos Estados Unidos perde ao excluir do cânone livros como *Child of the Dark*, de Carolina Maria de Jesus, é a possibilidade de incorporar um relato claramente generificado, e insistentemente feminino, da

---

<sup>169</sup> "Em nenhum momento do seu texto de Jesus diz que está falando para seu povo, ou para qualquer povo. É uma voz que não reivindica para si uma polifonia" (Idem, p. 132, Tradução minha).

"At no moment in her text does de Jesus say that she is speaking for her people, or for any people. Hers is a voice that does not claim for itself a polyphony" (Idem, p. 132).

<sup>170</sup> "Além disso, como mulher sozinha, Carolina de Jesus também fala de fora de uma tradição familiar, social e econômica: não tem pais, nem irmãos ou irmãs, nem marido, nem emprego estável e, ao contrário de Domitilia de Chungara e Rigoberta Menchú, não tem uma comunidade - os mineiros para de Chungara e os Quiché para Menchú - a quem voltar e sobre a qual falar. E, no entanto, é uma mulher e não renuncia à possibilidade de ter relações sexuais. Por conseguinte, pelo menos no que diz respeito às prescrições para o estudo do testemunho, um livro como *Child of the Dark* está excluído da lista de títulos possíveis" (Idem, p. 133, tradução minha).

"Moreover, as a woman alone, Carolina de Jesus is also speaking from outside a familial, social, and economic tradition: she has no parents, no brothers or sisters, no husband, no stable job, and, unlike Domitilia de Chungara and Rigoberta Menchú, she has no Community - the miners for de Chungara and the Quiché for Menchú - to go back to and about which to speak. And yet, she is a woman and she does not renounce the possibility of having sex. As a result, at least as far as the prescriptions for the study of *testimonio* go, a book like *Child of the Dark* is excluded from the list of possible titles" (Idem, p. 133).

vida de uma mulher oprimida. Como sujeito, Carolina nunca pode ser considerada transparentemente generificada: *seu corpo feminino, muito mais do que porta-voz de uma comunidade, tem suas próprias exigências, seus próprios desejos, e ela atende a esses desejos da mesma forma que atende às necessidades básicas de alimentação e vestuário dos seus filhos*. Ignorar o valor humano, bem como o valor literário e histórico, de tantos testemunhos para além de I ... Rigoberta Menchú é ser indiferente à opressão - ou à aniquilação - de tantas pessoas na América Latina, e ceder a uma visão do Outro que serve principalmente para os acadêmicos norte-americanos se recriarem, de vez em quando, de acordo com novas modas ideológicas (Idem, p. 139, tradução minha, grifos meus)<sup>171</sup>.

Por fim, destaco a maneira pela qual Eva Paulino Bueno conta a história de Carolina Maria de Jesus em seu ensaio: como mencionei acima, o que a pesquisadora enfatizou em Carolina foi sua condição solitária como mulher, negra e mãe solo. Uma mulher que tanto se permita viver sua sexualidade quanto cuidar dos seus filhos e, através de sua escrita, falar, mesmo que não houvesse no Brasil interesse pelo que ela tinha a dizer. Uma mulher cuja trajetória não lhe permitiu experiências duradouras em coletividade, tendo sempre que contar consigo mesma e também narrar a partir de si:

“Não é que Carolina de Jesus não tenha consciência dos problemas que partilha com alguns dos seus vizinhos, todos tão miseráveis como ela. O problema, aqui, é que, por não ter o amortecimento de uma forte tradição comunitária, ela tende a escrever como um eu - ela mesma - e não como uma voz da comunidade. Ao mesmo tempo, a nação brasileira não tem um espaço para ela falar - uma mãe solteira negra, pobre e mal alfabetizada. Se ela alguma vez perguntasse se podia falar, a resposta seria um simples "não". Por isso, ela fala sem pedir licença” (Idem, p. 167, tradução livre)<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> “What the study of testimonios in the United States loses by excluding books such as Carolina Maria de Jesus's *Child of the Dark* from the canon is the possibility of incorporating a clearly gendered, and insistently feminine, account of an oppressed woman's life. As a subject, Carolina can never be considered transparently-gendered: *her female body, much more than a mouthpiece for a community, has its own demands, its own desires, and she attends to these desires in the same way she attends to her children's basic needs for food and clothes*. To ignore the human value, as well as the literary and historical value, of so many testimonials other than I ... *Rigoberta Menchú* is to be indifferent to the oppression - or the annihilation - of so many people in Latin America, and to give in to a view of the Other that serves principally for North American academics to recreate themselves, every now and then, according to new ideological fashions” (Idem, p. 139, grifos meus).

<sup>172</sup> “It is not that Carolina de Jesus is not conscious of the problems she shares with some of her neighbors, all as miserable as she is. The problem, here, is that, because she does not have the cushioning of a strong community tradition, she tends to write as a self – herself - and not as a voice of the community. At the same time, the nation Brazil does not have a space for her - a poor, barely literate, Black single mother - to speak. If she ever asked whether she could speak, the answer would have been a simple “no.” So she speaks without asking permission” (Idem, p. 167).

Bueno contou ainda nesse ensaio o encontro entre Audálio Dantas e Carolina Maria de Jesus, assinalando o desprezo que o jornalista tinha pelos escritos literários de Carolina. O lugar de Audálio Dantas como alguém que cerceou a escrita de Carolina já apareceu, como vimos, em Tejada (1998), mas não é uma questão central no ensaio de Eva Paulino Bueno. Contudo, em um texto posterior da autora<sup>173</sup>, Audálio foi narrado como uma personagem por quem a escritora teria perdido o encanto com o passar do tempo, o que, junto com outras razões tais como à perseguição que Carolina sofria pela imprensa brasileira, levou a escritora a terminar seus dias pobre e solitária, narrativa que em muitos aspectos remete aos textos de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy:

Embora até o fim da sua vida sentisse que sua obra mais importante era a poesia, a venda de nenhum destes livros se aproximou do sucesso dos diários e estes foram praticamente esquecidos. Para além do fato de ser muito difícil vender poesia e ficção no Brasil, e de os livros serem notoriamente caros nesse país, houve também um fator adicional para o fracasso de *Pedaços da fome* e *Provérbios*: de Jesus estava cansada que lhe dissessem o que fazer, como aparecer em público e o que dizer. Vivera sozinha, sobrevivendo com a própria astúcia, toda a vida até aquele momento, e depois do desencanto com seu primeiro descobridor, Audálio Dantas, e com o crescente sentimento de ser perseguida pela imprensa brasileira que a depreciava e apadrinhava, tornou-se cada vez menos paciente com a imprensa e com as pessoas que vinham pedir dinheiro e favores (Bueno, 2008, p. 249, tradução livre)<sup>174</sup>.

\*\*\*

Para mim, o que os três textos discutidos aqui mostram é que os desdobramentos das discussões feministas e pós-coloniais nos anos 1990 nos Estados Unidos englobaram Carolina Maria de Jesus na perspectiva de dar visibilidade a vozes silenciadas. Nesses

---

<sup>173</sup> Trata-se do verbete que Eva Paulino Bueno publicou em uma enciclopédia de escritoras latino-americanas organizada por ela mesma em parceria com María Claudia André: *Latin American Women Writers: An Encyclopedia* (2008). Nele a pesquisadora resume a biografia de Carolina Maria de Jesus, comenta cada um de seus livros publicados e menciona sua poesia e seus romances não publicados. No trecho citado acima, notem que Bueno afirma a importância que Carolina Maria de Jesus dava a seus escritos poéticos e romanescos, tal qual Levine e Meihy, que afirmaram o desejo de Carolina de ver sua poesia publicada, tendo partido muito daí a noção de justiça que esses pesquisadores acionaram para justificar as discussões sobre os textos de Carolina que eles propuseram.

<sup>174</sup> “Even though to the end of her life she felt that her most important work was her poetry, the sale of none of these books even approximated the success of the diaries, and they were all but forgotten. Besides the fact that it is very difficult to sell poetry and fiction in Brazil, and books are notoriously expensive in that country, there was also an added factor for the failure of *Pedaços da fome* and *Provérbios*: de Jesus tired of being told what to do, and how to appear in public, and what to say. She had lived alone, surviving by her wits, all her life up to that moment, and after the disenchantment with her first discoverer, Audálio Dantas, and with her increasing feeling of being hounded by the Brazilian press that disparaged and patronized her, she became less and less patient with the press and with people coming to ask for money and favors” (Bueno, 2008, p. 249).

textos, a escritora figura entre muitas outras mulheres periféricas cujas narrativas foram consideradas tão importantes quanto apagadas da história. Por isso, já antes das publicações das discussões de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy sobre De Jesus, a antologia *Women Writing in Latin America* (1991), como vimos, coloca essa escritora e seus textos como representativos da escrita feminina latino-americana e da diversidade dessa escrita, muito embora as organizadoras desse livro deixem claro que não consideram Carolina escritora de literatura.

Contudo, os estudos de Levine e Meihy figuravam entre as referências bibliográficas de Tejada (1998) e Bueno (2000). A influência deles aparece sobretudo a partir da centralidade que eles deram aos manuscritos de Carolina, colocando em questão a edição que Audálio Dantas fez dos diários da escritora. Aparece também na ideia de Carolina como uma escritora incompreendida e perseguida pela imprensa, de uma mulher cuja trajetória reflete as contradições do contexto histórico brasileiro do século XX. E na ideia de Carolina como alguém singular, única, cuja história merece ser contada e cuja escrita, por questão de justiça, reconhecida. Tanto Tejada quanto Bueno colocam também o valor literário dos textos de Carolina, muito embora a segunda não teça maiores comentários sobre esse tema, posto que o objetivo de seu ensaio não foi o de discutir a literariedade nos escritos de De Jesus, mas tampouco deixa de mencionar esse tema.

Em *Women's writing in Latin America* (1991), a literariedade de Carolina não é reconhecida, mas aparece como possibilidade. Ao publicarem um texto de De Jesus precedido de um verbete sobre a escritora distinguindo-a de nomes de mulheres cuja literariedade era já há muito reconhecida pela crítica, as autoras dessa coletânea abrem, por esse mesmo gesto, a possibilidade de se questionar a categorização que elas mesmas fazem de Carolina como uma “mulher que escreve” ao invés de uma “escritora”. Além disso, elas reivindicam Carolina como pertencente a uma coletividade de escritoras em grande medida definidas pela escrita literária.

Já Tejada (1998), considera Carolina como parte de uma linha histórica de escritoras negras brasileiras, enfatizando sua escrita como meio de autoafirmação e também de criação literária, falando de técnicas e recursos que Carolina utilizou para se expressar textualmente. Bueno (2000), por sua vez, reivindica os textos de De Jesus como necessários para o cânone da literatura testemunhal que ela discutiu em *Race, Gender and the Politics of Reception of Latin American Testimonios*, na medida em que a pesquisadora apresenta tanto a relação que Carolina tinha com o contexto histórico brasileiro e com os



testemunhos de mulheres latino-americanas em outros contextos de opressão, quanto sua afirmação enquanto sujeito que observa e escreve a partir do que vive, e que afirma livremente sua sexualidade.

O que diferencia essas três abordagens da que foi proposta por Levine e Meihy é o fato de que nenhuma dessas autoras teceram comentários sobre a escrita de Carolina Maria de Jesus a partir dos padrões canônicos da escrita literária. Enquanto aqueles autores fizeram juízos negativos, até mesmo depreciativos sobre a qualidade da escrita literária de De Jesus, as abordagens de Castro-Kláren, Molloy, Sarlo, Tejada e Bueno colocam essa escritora, indiretamente no caso das três primeiras e de maneira mais clara no caso das duas últimas, como escritora de literatura de maneira mais inequívoca. Isso porque essas abordagens caminham na direção do questionamento das regras do jogo literário, defendendo a valorização de escritas periféricas não por razões que se apresentam como estritamente artísticas, mas explicitamente ideológicas.

### **5.5. Uma literatura cerceada**

É no limiar do século XX que surge, no Brasil, a primeira tese de Doutorado sobre Carolina Maria de Jesus numa perspectiva literária. Trata-se da tese de Elzira Divina Perpétua, intitulada *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de Despejo*, pesquisa feita na área de Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, no ano 2000. Conforme o título desse estudo sugere, Perpétua buscou discutir em sua pesquisa a construção e difusão do *best-seller* de Carolina, como o livro foi escrito, editado e apresentado aos leitores do Brasil e do mundo e o que se pode ver realmente de Carolina Maria de Jesus, no que se refere à sua escrita, em todo esse processo pelo qual ela se tornou uma figura conhecida internacionalmente.

Como dito, este foi o primeiro esforço em discutir os textos de Carolina numa tese na área de literatura aqui no Brasil. Também por isso, Perpétua é hoje referência importante nos estudos literários sobre ela. Mas sua pesquisa de tese não tratou tanto dos aspectos formais da escrita de De Jesus, mas de como a edição de Audálio Dantas foi a responsável por conduzir a recepção dos diários da escritora como textos não literários. Com isso, o argumento da tese é que a literatura de Carolina não ocorreu nos anos 1960 não porque ela não escrevia literatura, mas porque sua escrita literária foi abafada por interesses editoriais que não eram os seus.

Os estudos de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy foram um ponto de partida fundamental para o estudo que Elzira Divina Perpétua desenvolve sobre a escritora. A análise de Perpétua se constrói em diálogo com três questões colocadas em debate público por aqueles pesquisadores, a saber: a) a importância dos manuscritos na leitura da obra de Carolina; b) decorrente disso, um olhar crítico sobre o trabalho editorial de Audálio Dantas sobre esses manuscritos; c) e o desejo de Carolina por escrever literatura e ser reconhecida como “poetisa”, voltando novamente os olhos para Audálio, desenhando o jornalista como uma personagem castradora da literatura de Carolina.

Não foi de maneira inequívoca que, como vimos, Levine e Meihy defenderam De Jesus como escritora de literatura. Ambos demonstraram serem críticos à qualidade literária dos textos dessa escritora, mas chamaram a atenção para a forma como Carolina escrevia e defenderam a (re)edição e publicação de seus textos e a categorização dos mesmos como literatura, basicamente sob a justificativa de que foi esse o desejo de da escritora e colocando o reconhecimento literário dessa escritora como uma questão de justiça. À sua maneira, Elzira Divina Perpétua disse a mesma coisa em sua pesquisa de doutoramento. O que a pesquisadora acrescentou à discussão sobre a escrita de Carolina foi uma narrativa mais detalhada da relação entre ela e Audálio Dantas, dramatizando ainda mais o lugar deste jornalista na história da escritora.

Desde o princípio de sua tese, Perpétua coloca que *Quarto de despejo* é mais do que uma narrativa sobre a miséria contada por quem a viveu, mas um escrito de qualidade literária:

O texto de Carolina dá a ver um ambiente urbano pouco conhecido então – a favela. Escrito por quem testemunha a miséria dia após dia e é capaz de torná-la objeto de uma narrativa sob um ângulo novo, o diário apresenta o modo de vida da população excluída socialmente. Note-se, porém, que ao retratar o sofrimento coletivo dos favelados, o diário apresenta uma peculiaridade em sua linguagem: *entre outras, as marcas de uma narrativa ímpar, consistente, sagaz, seja na utilização dos aspectos conotativo e polissêmico das palavras, seja na capacidade de descrever a miséria plasticamente, artisticamente*. Era necessário, portanto, analisar as injunções históricas e culturais e seu imbricamento no discurso contido no livro publicado (Perpétua, 2000, p. 18, grifos meus).

Se à época da publicação de *Quarto* o livro foi recebido mormente como um escrito realista, o relato fidedigno de uma favelada contando o seu dia a dia, o problema

estava, segundo Perpétua, menos no texto de Carolina Maria de Jesus e mais na forma como ele foi editado e divulgado:

Tomando texto na acepção permitida pelo conceito de Roland Barthes, consideramos que o paratexto de um livro é formado por uma rede de textos que, voltados aos interesses editoriais, direcionam ideologicamente a leitura da obra. Dessa forma, chamou-nos a atenção o fato de que título, subtítulo, ilustrações, apresentação, capa, orelhas, enfim, tudo o que forma o paratexto de *Quarto de Despejo* direciona o leitor para uma leitura sociológica do diário de Carolina de Jesus (Idem, p. 21, grifos meus)<sup>175</sup>.

A partir daí essa pesquisadora contrasta os manuscritos de Carolina referentes a seus diários com os textos que foram publicados sob a edição de Audálio Dantas, mostrando e discutindo as diferenças entre o texto original e o texto publicado. O que Perpétua chama de literário nos textos de Carolina emerge especialmente do que ela vê nos manuscritos dessa escritora e que foi cortado ou modificado na edição de Audálio. O estatuto de “original” para os textos de Carolina Maria de Jesus, colocados em discussão por Levine e Meihy, se desdobra, no texto da tese, em um olhar crítico sobre o trabalho editorial que culminou na publicação de *Quarto* em 1960. Dizendo de maneira mais clara, para Perpétua (2000), a edição de Audálio Dantas tornou o texto de De Jesus menos literário, definindo a leitura desse livro pelo viés sociológico.

É, portanto, essencialmente problematizando a relação entre Audálio e Carolina, os desdobramentos dessa relação para os manuscritos da escritora dentro do contexto da época do lançamento de *Quarto de despejo* que Perpétua tece as suas próprias reflexões sobre a escrita de Carolina. Se para contextualizar e explicar o surgimento dessa escritora na cena literária nacional a pesquisadora se valeu em seu trabalho das pesquisas de Levine e Meihy, é puxando alguns fios soltos dessas pesquisas, mormente questões sobre as especificidades da escrita de Carolina em seus manuscritos e o valor literário presente neles, que Elzira Divina Perpétua defende a tese de que os textos memorialísticos da escritora são mais complexos e literários do que os críticos puderam perceber até então.

---

<sup>175</sup> Mais adiante no texto, a pesquisadora diz que esse direcionamento na leitura de *Quarto* determinou a interação desse livro com o público: “Como cada um dos elementos paratextuais varia de acordo com o objetivo preestabelecido para a acolhida da obra que a ela corresponde, no estudo de *Quarto de Despejo* observamos as implicações que lhes são subjacentes para entender o tipo de instrumental ideológico que *determinou* a interação do texto com o público na acolhida dos diários de Carolina” (Perpétua, 2000, p. 24, grifo meu).

Essa relação entre editor e escritora é contada por Perpétua (2000) como sendo constituída por interesses divergentes entre as partes: se Carolina não valorizava seus escritos em forma de diários, e queria, ao invés de memória, publicar poesias, romances e contos, Audálio valorizou somente a escrita cotidiana e as coisas que ela contava sobre a favela do Canindé, não vendo valor algum nos outros gêneros textuais produzidos por Carolina. Porém, de Jesus manifestou, segundo a pesquisadora, tanto a literariedade de sua escrita quanto seu desejo por escrever literatura nos manuscritos que deram origem a seus diários:

O que nos interessa relativamente a essa produção não publicada é a oportunidade, oferecida pelos manuscritos de Quarto de Despejo e Casa de Alvenaria, de dar a ver de que modo os textos que não se inserem nos planos de publicação do editor dos diários e nem na estética dominante tangenciam toda escrita do cotidiano; *e de que modo esta é, de certa forma, movida pelo desejo de Carolina de ver a sua obra ficcional e poética – principalmente os poemas – publicada*; e, ainda, como a manifestação escrita desse desejo se junta àquela oferecida, junto com a dor, pela narrativa do cotidiano da favela (Perpétua, 2000, p. 248, grifos meus).

Ou seja, os manuscritos referentes aos diários de Carolina testemunham, na argumentação de Perpétua, tanto a identificação da escritora com a poesia quanto a luta que ela travou por ver sua escrita poética se manifestando mesmo em um tipo de texto – o diário – que, na visão dela, não era adequado para a literatura. Essa escrita poética, assinala a pesquisadora, não correspondia à norma “estética dominante”. Por conseguinte, a edição de Audálio Dantas para *Quarto de despejo* aparece em Perpétua (Idem) como se fosse a síntese de uma luta entre ele e Carolina, na qual o jornalista conduz o texto da escritora para o relato “realista”, enquanto ela, escrevendo o diário a contragosto, busca manifestar, aqui e ali no texto, o que ela realmente queria escrever:

É no contexto da idealização de um mundo de palavras e do esforço para se afastar da ignorância, da violência e da miséria que podemos entender o desejo de Carolina de ver-se projetada como poetisa que sabia burilar as palavras que lhe concederiam a senha de entrada no universo intelectual. Veremos, nos manuscritos, de que modo esse desejo, manifestado diversas vezes para Audálio Dantas, caminhou, até certo ponto, numa via contrária àquela planejada por seu editor: a de transformar Carolina na escritora dos diários sobre a miséria da favela. O desejo de Carolina reflete-se no diário, através de referências a poemas, contos, romances, que estavam em fase de composição ou já terminados (Perpétua, 2000, p. 261).

É a partir dos manuscritos também, de como neles Carolina escreveu a sua história e sua relação com a literatura e de como ela começou a se identificar como poetisa que Perpétua comenta as noções que a escritora apresenta sobre a escrita poética:

Desde os primeiros registros, nota-se uma ostensiva necessidade que Carolina tem de definir-se em alguma categoria relacionada à escrita, ante o mundo que se abre com a possibilidade de publicação prometida por Audálio. Na escrita do diário, ela vai traçar, de forma recorrente, sua autoimagem de poeta, ou de poetisa, segundo imagina as qualidades do poeta: engajado politicamente, nacionalista, possuidor de uma missão social, que luta assumidamente ao lado dos fracos e oprimidos. Essa imagem teria sido construída segundo o modelo romântico estabelecido em suas leituras (...) (Perpétua, 2000, p. 248-249).

Em seguida, ao apontar as particularidades da trajetória de De Jesus e sua relação com a literatura, Perpétua comenta e justifica as noções limitadas que a escritora apresenta sobre poesia:

É nesse contexto particular da autobiografia de Carolina, à visão romântica veiculada pelos poetas lidos por ela, *que devemos compreender a percepção restrita de seus valores em relação à poesia e que se estende aos conceitos, muitas vezes antagônicos ou equivocados*, do papel social do poeta, *e a uma visão estereotipada da temática e da forma poética apresentada em seus registros a partir de clichês*. Carolina busca estabelecer conexões entre as situações de miséria em que vive e clichês que constroem *uma visão estereotipada* do poeta (...) (Perpétua, 2000, p. 252, grifos meus).

Observem que a autora parece ver problemas semelhantes aos que Levine e Meihy viram na literatura da escritora: para Perpétua, por vezes Carolina sequer compreendia de maneira correta a noção do papel social do poeta e suas poesias muitas vezes se baseavam em clichês. Ao comentar algumas passagens dos manuscritos dos diários de Carolina, nas quais a escritora cita Casimiro de Abreu, uma de suas primeiras e mais importantes referências literárias, Perpétua (2000) afirma que De Jesus entendia a linguagem “como cópia da realidade, e não como representação” (Idem). Ou seja, na argumentação que a pesquisadora desenvolve em sua tese, emerge uma Carolina cujas ideias sobre linguagem e literatura, e, conseqüentemente, também seus textos literários, são bem precários. Possivelmente algo não muito distante da forma como vimos que o próprio Audálio Dantas classificou seus os contos, poemas e romances.

Ao me dar conta disso no decorrer da leitura da tese de Perpétua (2000), me ocorreu a seguinte questão: qual é o exato problema em Audálio Dantas não ter dado

crédito à literatura de Carolina Maria de Jesus, posto que se tratava de uma literatura de fato problemática do ponto de vista estético, fora do jogo literário canônico, como a própria pesquisadora reconhece? Como aponteí acima, Perpétua chega a dizer que Audálio “determinou os destinos dos textos” (Perpétua, 2000, p. 244) literários de Carolina quando optou pela publicação de seus diários. Ao colocar o jornalista nesse lugar, a pesquisadora sugere, na minha leitura, que os romances, contos e poesias de Carolina poderiam ter conhecido um destino diferente do anonimato que tiveram até os anos 1990. Mas poderiam mesmo?

Aqui volto à tese de Mário Augusto Medeiros da Silva (2011), dessa vez para destacar como esse sociólogo conta a história de Carolina Maria de Jesus a partir do momento em que a escritora, vinda do interior, depois de se deslocar, muitas vezes a pé, entre cidades interioranas dos estados de Minas Gerais e São Paulo, chega na capital deste estado em 1937, aos 24 anos de idade, sonhando com dias melhores para si: o pesquisador fala de uma pessoa cuja trajetória, até esse momento, encarnava a condição do negro brasileiro no pós-abolição, sendo por isso uma personagem ao mesmo tempo singular e plural:

A grande cartada (e de alto risco) de De Jesus é mirar para São Paulo, lugar para onde convergem paulatinamente suas aspirações, à medida que crescem as cidades de seu caminho errante. Ali ela não tinha conhecidos, à exceção de algumas amigas e de um tio, preso na Penitenciária do Estado, desde 1923. Entretanto, para São Paulo parecem convergir todos os que tenham sonhos como ela, aos 24 anos, em suas memórias, que queiram ser algo além de negros (entendidos como escravos), pobres (vistos como descartáveis) ou massa de trabalhadores rurais e domésticos. A capital paulista assume o caráter de ponto de fuga, capaz de lhe proporcionar a possibilidade de escapar a um destino pré-determinado, rumando ao encontro do que se denominou por *ideologia do progresso*, como analisado por Florestan Fernandes, acerca da mitificação da capital. A cidade é o espaço social dos direitos, da permissão de fala e da denúncia. Será onde o grupo social negro organizado e, particularmente, De Jesus poderão se realizar de alguma maneira, individual e/ou coletivamente, num projeto.

As cenas iniciais de sua vida podem assumir, portanto *caráter singular plural* para o negro no pós-abolição: migrante rural, semi-analfabeta ou com instrução formal truncada e, como se verá a seguir, em São Paulo, morador de cortiços, posteriormente favelas, ora como mão de obra explorada ou como parcela significativa do lumpensinato (Silva, 2011, p. 226-227, grifos do autor).

Portanto, a partir da narrativa da própria Carolina Maria de Jesus em *Diário de Bitita* (1986) e também do enquadramento teórico proposto por Florestan Fernandes em

*A integração do negro na sociedade de classes* (1964), Silva (2011) narra uma escritora cuja trajetória foi, de fato, particular, uma escritora negra e periférica que não surgiu entre os intelectuais e militantes negros organizados na São Paulo de seu tempo, e que inclusive entre esses intelectuais negros seu sucesso com *Quarto* foi recebido de maneira ambígua, não tendo sido plenamente reconhecida como escritora de literatura por esses intelectuais, como, a título de exemplo, se pode verificar no depoimento do escritor e militante negro Oswaldo de Camargo, contemporâneo de Carolina:

[...] Então, a história aí, eu só vejo o seguinte: o *Quarto* se tornou um caso... Não sei até que ponto é um caso de Literatura ou é um caso de memória. Tem Literatura sim [...] Mas você deve ver como memória, como documento... Só sei que ela ganhou repercussão e essa repercussão foi o que impediu depois, em parte, a Carolina. *Ela não soube medir muito bem, até que ponto, ela devia tomar certas atitudes.* [...] Nunca ninguém citou Carolina de não-sei-o-quê... “Vamos por a Carolina na nossa antologia... Vamos convidar a Carolina...” Não, Carolina não foi um fato! A minha opinião. A Carolina... *única pessoa que, se não me engano, falou que a Carolina era um modelo para os escritores negros foi um marxista: Clóvis Moura.* [...] *Talvez ele quisesse dizer que todo autor negro deveria entrar nesse campo. Não. Entra quem vive, quem quer. Há outros campos muito poderosos da Literatura que não são exatamente de desmesura social. Porque, na verdade, a Carolina era desmesurada: ela tava fora de todo padrão. Mas você não precisa viver daquele jeito, para ser escritor.* [...] Não altera nada a Literatura nossa. A Literatura continuou sendo feita pelos mesmos autores. As reuniões que nós fazíamos na década de 60, na casa da Nair Araújo [membro do TEN-SP e do setor cultural da ACN] e outros autores, na minha casa... *ninguém pensou: “Ah, convida a Carolina para...”* (Silva, 2011, p. 193, grifos do autor).

Oswaldo de Camargo era, à época do estrondoso sucesso de *Quarto de despejo*, um membro da *Associação Cultural do Negro* (ACN)<sup>176</sup>, e o depoimento acima foi colhido por Silva (2010), que fala da relação dessa associação com Carolina Maria de Jesus. Na discussão que Mário Augusto faz em sua tese sobre essa questão, ele conduz nosso olhar para o possível impacto que o sucesso literário de Carolina causou em escritores negros que, como Camargo, eram quase completamente ignorados fora dos próprios meios militantes e literários negros. Mas Carolina, mesmo sem a formação e o preparo que escritores negros como Camargo tinham, conseguiu ser editada e publicada, coisa que os escritores da ACN não conseguiam. Muito em função disso, as lideranças

---

<sup>176</sup> Essa associação foi fundada em 1956 na cidade de São Paulo por escritores, intelectuais e militantes negros como Oswaldo de Camargo e José Correia Leite num momento no qual os setores mais elitizados da cidade tinham, anos antes, comemorado o IV Centenário de São Paulo (1554 – 1954) mobilizando uma narrativa que contou a história dessa cidade excluindo o povo preto. Foi muito motivada por esse apagamento que a ACN, após um período no qual associações negras desse tipo foram reprimidas em todo o Brasil sob o regime varguista (1937 – 1945), iniciou suas atividades. Ver Silva (2011), especialmente o capítulo 4 da tese.

dessa associação viram Carolina sob uma certa desconfiança e, a julgar pelo relato de Camargo, ela não foi vista como referência pelos literatos dessa organização. Não à toa, é pelo termo “desmesurada” que esse escritor se refere à Carolina Maria de Jesus, marcando que ela estava “fora do todo padrão” escrevendo na condição de favelada, o que resultou num texto que, se tem literatura, também deve ser lido “como memória, como documento”.

Por isso, quando Mário Augusto trata da mesma questão que Elzira Divina Perpétua discute em sua tese, a saber, a identificação de Carolina Maria de Jesus como poetisa, tal qual a escritora narra em suas memórias, o sociólogo resgata um comentário que a professora e crítica literária Marisa Lajolo fez sobre a referência literária que foi sugerida à Carolina nessa ocasião: tratou-se do livro *Primaveras* (1859), de Casimiro de Abreu:

Afirma a crítica literária Marisa Lajolo que já aí a estética era defasada e “*O caso é que ninguém teve a fineza de informar a Carolina que a poesia brasileira [...] desde os arredores dos anos vinte estava farta do lirismo que ia averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo*”. De fato. Entretanto, quem o poderia tê-lo feito? Até mesmo o meio negro de São Paulo ignorava o Modernismo de 1922, como visto, não por desconhecimento, mas por opção estética. E quem se aproximaria, naquele momento, de uma desconhecida lúmpem-proletária? Não havendo sugestão alternativa, portanto, foi com esse instrumental que ela pôde escrever e se fazer ouvir (Silva, 2011, p. 231-232).

À pergunta que o pesquisador coloca nessa citação (“Quem o poderia tê-lo feito?”), eu acrescento uma segunda: se Audálio Dantas de fato determinou o destino dos contos, romances e poemas de Carolina Maria de Jesus ao não lhes dar valor, quem poderia ter feito diferente desse jornalista? Como esses textos poderiam ser valorizados em sua literariedade estando eles distantes dos desdobramentos modernistas em voga na tradição literária brasileira de meados do século XX?

Perpétua não parece ter percebido o que Mário Augusto discute em sua tese: que a condição para o sucesso literário de Carolina Maria de Jesus e de escritores negros e periféricos de forma geral era, nos anos 1960, e continuaria sendo até os anos 2000, o lugar do inesperado, do caso “insólito”, “exótico” (Silva, 2011). Por isso Audálio Dantas me parece ocupar na tese de Perpétua (2000) um lugar descontextualizado, como se ele tivesse optado pelos diários de Carolina entre muitas outras possibilidades postas à época. O que me parece ter sido colocado pelo estudo de Elzira Divina Perpétua é, em suma,



uma narrativa mais detalhada do “caso Carolina”: o caso de uma escritora cuja literatura e o desejo por produzir literatura foi cerceado pelo seu editor.

Esse meu ponto de vista é fortalecido em um artigo que essa pesquisadora publica mais de dez anos depois, cujo título é “Experiência estética e mídia impressa: o caso Carolina” (Perpétua, 2013). Neste texto, Elzira Divina Perpétua continua partindo de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy para falar da escrita de Carolina Maria de Jesus:

Sem negar que o tema da favela tenha sido o principal motivo do êxito do livro, os historiadores Levine e Meihy (1994, p.32-33) vão além das observações de Lajolo e Dantas, *acrescentando à razão do sucesso do livro a peculiaridade de sua escrita*: “Publicado, o livro de Carolina Maria de Jesus se tornou sensação, menos por causa das verdades reveladas e mais porque expunha de forma original a vida da favela” (Perpétua, 2013, pp. 4-5, grifos meus).

Nos referidos pesquisadores, como vimos, a peculiaridade na escrita de Carolina apareceu muito mais como desdobramento de sua trajetória difícil do que como algo que partiu da liberdade criativa da escritora. Mas também vimos que foram Levine e Meihy que colocam o tema da escrita de Carolina, da forma dessa escrita, em debate público, o que Perpétua reconhece e reafirma no trecho citado. E esses estudiosos já apontavam que os manuscritos de De Jesus atestavam de maneira mais fidedigna a forma como ela escrevia. Sendo assim, o que Elzira Divina Perpétua propõe neste artigo é discutir “o caso Carolina” olhando para as reportagens que Audálio Dantas publicou sobre a escritora nos dois anos que precederam a publicação de *Quarto de despejo* e vendo nessas reportagens os sentidos pelos quais o jornalista guiou a produção e divulgação de Carolina e seu diário (Perpétua, 2013).

Sobre a primeira reportagem que Audálio publicou sobre Carolina Maria de Jesus no jornal *Folha da Noite* em 1958, a pesquisadora destaca o seguinte trecho:

É apanhadora de papel, passa fome com os filhos pequenos, mora num barracão infecto, mas sabe “ver” além da lama do terreiro e do zinco da favela – A miséria desperta o espírito – Cadernos cheios de “poesias”, “contos” e “romances” – Peregrinação (inútil) pelas editoras – A narrativa da vida na favela, num impressionante “diário” – Repórteres das *FOLHAS* editarão Carolina (Dantas apud Perpétua, 2013, p. 8)

Para Perpétua, essa primeira reportagem tanto mostra que o jornalista valorizava o que, para Audálio, Carolina poderia escrever com mais propriedade, isto é, a sua própria realidade como favelada, haja vista a repercussão positiva que essa reportagem logrou então, quanto a diretriz que determinou a escrita de *Quarto de despejo*, posto que esses diários ainda não estavam completos, e é sob o sucesso da imagem de uma favelada que escreve sobre a favela que esses diários foram finalizados:

Analizados esses pontos, inferimos que o êxito da apresentação da escrita de Carolina naquela primeira reportagem seria a razão da origem do livro que a consagrou. A repercussão dessa apresentação pública também determinará a definição de uma linha discursiva na produção do diário, cujos registros que relatam os pormenores dos acontecimentos da favela serão organizados para publicação. A divulgação de sua escrita, doravante, será dosada a intervalos regulares para o público, numa estratégia intencionalmente preparada para a recepção do futuro livro (Idem, 2013, p. 10).

A pesquisadora fala ainda da segunda reportagem que, mais de um ano após a publicação da primeira, Audálio Dantas publicou sobre Carolina Maria de Jesus, dessa vez na revista *O Cruzeiro*. Nela, Perpétua chama a atenção para o fato de o jornalista reiterar a imagem de Carolina como alguém que registra todo o cotidiano da favela, ao mesmo tempo em que classifica seus textos literários como “ingênuos”, ao contrário dos diários, que são vistos por ele como “cadernos cheios de vida”, um texto “fiel, sem artifícios, do dia-a-dia de sua comunidade marginal” (Dantas apud Perpétua, 2013, p. 11). Sobre isso, a autora comenta:

A “autenticidade” projetada na figura de Carolina diz respeito à sua escrita diária, que autenticaria a realidade de misérias até então apresentada aos leitores apenas com a intermediação de um jornalista de fora dessa realidade. Credita-se, pois, à escrita de Carolina um valor mimético incomparável ao de outro cronista. Por isso, também, sua escrita não é valorizada apenas pelo que revela de sua vida pessoal, mas pelo que contém das revelações sobre a comunidade em que vive (Perpétua, 2013, p. 12).

Com isso, essa pesquisadora posiciona novamente Audálio Dantas como uma personagem fundamental na construção de Carolina como escritora insólita, algo presente na imprensa brasileira antes e depois da publicação de *Quarto*:

*Quarto de Despejo* continuará a circular no noticiário nacional ainda por vários meses, consolidando seus atributos de testemunho inédito que passaram a servir, então, como documento comprobatório para reivindicações de causas sociais, políticas e econômicas. Nesses textos posteriores ao lançamento de *Quarto de*

*Despejo*, assim como nas publicações anteriores, a menção à vida da autora parece inevitável para justificar o *insólito* da publicação. A história de Carolina, ligando-se indelevelmente ao nome do jornalista que a lançou, completa, então, um ciclo epitextual que remete, inexoravelmente, à primeira reportagem de Audálio Dantas sobre a escritora da favela (Perpétua, 2013, p. 13, grifo meu).

Sendo assim, para essa autora, o exotismo que pairou sobre Carolina nos anos 1960 não constituía a condição para o sucesso de uma escritora negra em um país no qual escritores negros de meados do século XX estavam condenados à auto publicação. O “caso Carolina” que Perpétua conta diz de uma exotização que passou fundamentalmente pelas determinações do editor de *Quarto de despejo*, sem dizer, contudo, quem mais poderia dialogar com De Jesus e contribuir com a sua literatura, dando-a consistência e visibilidade. É Audálio quem ocupa um lugar crítico nessa história<sup>177</sup>.

Mas se, de fato, Audálio Dantas foi o responsável por cercear a literatura e o desejo pela literatura nos diários de Carolina Maria de Jesus, que tipo de escritora Carolina foi para Elzira Divina Perpétua? Que elementos na escrita diária de Carolina presentes em seus manuscritos essa pesquisadora encontra para explicar e justificar a literatura de Carolina em oposição ao enquadramento ideológico que, segundo ela, a edição de Audálio Dantas impôs aos seus diários publicados?

Essa resposta eu encontrei em um outro artigo dessa pesquisadora, também desdobramento de sua tese, no qual ela pensa a poética de Carolina em *Quarto de despejo* como sendo composta basicamente pela distinção que ela procura estabelecer, pela escrita, em relação aos demais moradores da favela do Canindé. Essa poética, para Perpétua (2014), é constituída pela forma como Carolina Maria de Jesus manifesta sua

---

<sup>177</sup> Claverie (1994) coloca a noção de “caso” (*affaire*) como a desingularização de um processo, e sua consequentemente universalização. Em outras palavras, ao ser classificado como um caso, um acontecimento deixa de ser algo pontual, cujo interesse se limita às partes envolvidas, para se tornar algo de interesse e importância gerais. O exemplo que a autora analisa é a defesa que o filósofo Voltaire fez, em 1766, de Jean Calas, homem que, três anos antes, havia sido injustamente condenado à morte pelo governo de Toulouse. Criticando o processo judicial que condenou Calas, o filósofo apontou a parcialidade e arbitrariedade do julgamento, defendendo que o correto seria julgar a partir da “Razão”, e não de moralidades locais. Dessa forma, Claverie argumenta que Voltaire transforma esse ocorrido em um caso e, colocando a injustiça ocorrida com Jean Calas como uma injustiça contra toda a humanidade, faz desse caso uma causa: a defesa dos valores éticos do Iluminismo e uma ideia universalista de humanidade. Ao dar centralidade nas escolhas editoriais adotadas por Audálio, observo que Perpétua constrói um processo de desingularização muito semelhante ao analisado por Claverie. Em Becker (2010) podemos ler que conflitos entre editores e escritores, assim como entre artistas em geral e profissionais mais ligados ao mercado, são acontecimentos comuns nos mundos da arte. Em Perpétua, contudo, a edição de Audálio e seus conflitos com Carolina nesse trabalho são colocados como algo extraordinário, um caso de cerceamento da arte de uma escritora.

subjetividade em seus diários (especialmente *Quarto de despejo*, objeto de análise do artigo). Para a autora, Carolina segue as prerrogativas desse gênero textual, mas, ao mesmo tempo, inova em certos momentos ao escrever de maneira “inusitada”, o que resulta numa inovação à escrita memorialística:

A submissão ao calendário, no registro dos momentos diários, permite ao diarista voltar-se sobre si enquanto escreve. Essa é uma característica que se aplica aos diários de Carolina de Jesus, notadamente aos seus manuscritos, que resguardam a intimidade de sua criadora, em trechos que foram suprimidos na publicação. (...) Carolina conta pormenores de seu cotidiano, mas também faz dos cadernos o suporte em que registra suas reflexões internas. Além disso, *à sua escrita diária pode-se atribuir várias funções inusitadas para o gênero*. Dessa forma, *Carolina acaba por inovar os objetivos da narrativa diária*, que será transformada em objeto de denúncia social (Perpétua, 2014, p. 258, grifos meus).

Nesse trecho, ao mesmo tempo em que Perpétua reafirma o cerceamento da literatura de Carolina na edição de *Quarto de despejo* e a agência da escritora por ver, ainda assim, sua escrita literária manifesta no diário, a autora afirma também que Carolina, em sua insubmissão, acabar por inovar na escrita de um gênero literário, o diário. Assim, a autora de *Quarto* é contada não apenas como uma escritora que subverteu a proposta do livro de ser um texto realista como também trouxe, por esse ato rebelde, uma novidade na escrita de diários. Mesmo que não tenha sido essa a intenção de Carolina, ela é escrita aqui por Perpétua como uma autora que transformou um gênero textual.

Mas não é somente nisso que Elzira Divina Perpétua identifica uma inovação na literatura proposta por Carolina, mas também na forma como essa escritora escrevia, imbricada na sua tarefa diária de catar lixo nas ruas de São Paulo:

*Carolina de Jesus tece muitas reflexões interessantes a partir do ato de registrar literalmente o seu dia-a-dia de catadora*. Mesmo sendo um trabalho que lhe proporciona apenas uma condição mínima de sobrevivência, ele só pode ser efetivado se executado pacientemente, dia após dia, reservando para o dia seguinte o enigma da dúvida. Mas o dejetos da grande cidade vai proporcionar, especialmente a ela, dois tipos de alimento. Com o pouco dinheiro arrecadado pela venda do lixo, ela compra os gêneros com que sobrevive. *É o lixo que lhe fornece também o suporte da inscrição de sua escrita, os cadernos semiusados, além de ser seu tema constante*. *Carolina revira o lixo para tentar aproveitar restos de alimentos*. *Metaforicamente, é esse mesmo resíduo que lhe dá o alimento intelectual* (Perpétua, 2014, p. 261-262, grifos meus).

De Jesus foi, então, uma escritora que, na função de catadora, catava também papéis para escrever. O ato de Carolina escrever a partir de papéis encontrados no lixo, o que evidentemente ela fazia por necessidade, é contado por Perpétua como uma forma de se escrever literatura, um processo próprio de Carolina para escrever seus textos. E nesse processo, a autora afirma ainda, Carolina acaba por inovar também ao escrever de maneira “inesperada” em alguns momentos:

Algumas vezes, não se contentando apenas em narrar as agruras dos miseráveis, ela assume, de forma ostensiva e ousada, a função de porta-voz dos favelados diante de personalidades públicas. Ao fazê-lo, às vezes utiliza inesperados recursos literários, como no exemplo abaixo, em que recorre à linguagem metafórica como modo de fazer passar uma ameaça velada:

O que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. [...] Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome (Perpétua, 2014, p. 263, grifos meus).

Mas por que razão essa metáfora utilizada por Carolina se trata de um recurso literário inesperado? Para mim, Carolina aciona aqui uma metáfora comum, a imagem de um pássaro preso na gaiola rodeada por gatos, apontando as contradições de um país que, ao mesmo tempo em que buscava a modernidade, o fazia ao custo de uma intensa desigualdade. O que exatamente há de inesperado na forma como Carolina Maria de Jesus escreveu neste trecho?

O lugar do “insólito” que a própria autora criticou como efeito da edição de seus diários por Audálio Dantas parece figurar na avaliação que Perpétua faz do uso de uma metáfora por Carolina Maria de Jesus. Se estou correto nessa minha avaliação, isso significa dizer que Perpétua (2000, 2013, 2014), mesmo no esforço que fez em mostrar que Carolina escrevia literatura a partir de sua trajetória e dos aprendizados literários que – apesar de anacrônicos - desenvolveu, não supera o estado de surpresa que, de maneira geral, a crítica literária recebeu os textos de Carolina nos anos 60.

Reitero, contudo, que a principal discussão proposta por Elzira Divina Perpétua está, a meu ver, na forma como ela vê e conta as intervenções de Audálio Dantas nos manuscritos de Carolina Maria de Jesus, escrevendo uma disputa da qual o jornalista saiu vencedor mas que, a partir dos trabalhos de Levine (1993; 2015) e Meihy (1994; 1996; 2015) e do estatuto de “originais” que os manuscritos de Carolina receberam nesses estudos, Perpétua busca fazer justiça a essa escritora, testemunhando sua identificação

como poetisa e seu desejo pela literatura, assim como o apagamento disso pelo olhar e a edição de Audálio Dantas. Sua argumentação, ainda que vacilante na abordagem da escrita de Carolina, caminha no sentido do reconhecimento dessa escrita como literária, insubmissa e inovadora.

## 5.6. Uma literatura subalterna

Foi também da Universidade Federal de Minas Gerais e da área de Estudos Literários que saiu a segunda tese de doutorado sobre Carolina Maria de Jesus, cujo título é *Reconstruindo imaginários femininos através dos testemunhos de Carolina Maria de Jesus*, de autoria de Maria Madalena Magnabosco, defendida em 2002, dois anos depois da tese de Elzira Divina Perpétua, na mesma instituição. A tese de Magnabosco resultou na publicação do livro *A palavra testemunhal em Carolina Maria de Jesus* (2021), a partir do qual eu construí minhas considerações sobre o trabalho dessa pesquisadora no que diz respeito à literatura de Carolina.

O estudo de Maria Madalena Magnabosco sobre Carolina Maria de Jesus, segundo a própria pesquisadora, foi feito na interface entre literatura e psicologia, na medida em que ela se propõe a discutir, através dos textos de Carolina, a ressignificação da subjetividade feminina, tradicionalmente vista ou pelo lugar da histeria ou da subalternidade. Magnabosco considera que essa ressignificação é feita quando o “sujeito feminino” (Magnabosco, 2021, p. 12) contesta, pela escrita, as limitações socialmente impostas às mulheres, sobretudo no que diz respeito à subjetividade feminina, comumente “rotulada como histérica ou como subalterna da linguagem” (Idem).

A partir disso, é importante perceber como Magnabosco conta a história de Carolina: ela fala de alguém de jeito “atrevido, rebelde, inquieto, questionador” (Idem, p. 14), que desafiou a sociedade brasileira de seu tempo tanto em questões referentes a classe, raça e gênero quanto nas questões se referem a religião e a literatura (Idem, p. 15), e que, através de sua escrita, buscou maneiras de pertencer, mesmo sob as tensões sociais que constituíram a sua trajetória:

*Ao reverberar em humores suas indignações por não poder ser um homem para ser respeitada, considerada, participante da história, Carolina apenas tentava inventar uma outra linguagem pela construção discursiva através de outros elementos simbólicos que significassem suas experiências e pudessem articular as conflitantes circunstâncias em que vivia, ou seja, as vivas*

*contradições de dois mundos espacializados em choques de comunicações, homens versus mulheres, brancos versus negros, pobres versus ricos. Linguagem* essa que infelizmente não foi ouvida e recepcionada, já que nos contextos da época, as fronteiras e os territórios não eram (serão, hoje?) ainda espaços móveis, polifônicos, híbridos e feitos de incessantes travessias, internas e externas, mas sim comunidades fechadas. Isto por serem pensados como geografias rígidas e homogêneas, com uma língua/linguagem dominante, aspectos necessários para a construção do Estado-nação brasileiro (Magnabosco, 2021, p. 15-16, grifos meus).

Como se pode notar pela leitura do trecho acima citado, Magnabosco fala de Carolina como uma escritora que buscava pela escrita dar sentido à sua própria experiência, composta em grande medida por discriminações de gênero, raça e classe, e que, nesse processo, procurou construir uma nova linguagem para traduzir em palavras a singularidade de sua existência. Linguagem que não foi ouvida e aceita à época da publicação de *Quarto de despejo* porque não correspondia ao padrão linguístico do “Estado-nação brasileiro”. Chamo atenção para isso porque a pesquisa de Magnabosco, ainda que não tenha tomado como questão central a discussão sobre a literariedade na escrita de Carolina Maria de Jesus, a narra como alguém que inventou uma linguagem própria para dar conta de expressar a complexidade do contexto no qual vivia.

Por exemplo, Magnabosco fala da escrita de Carolina não somente a partir da noção de “feminino” e de subalternidade, mas também a partir da noção de “gênero literário”. Para Magnabosco (2021), os diários de Carolina Maria de Jesus são parte da literatura de “testemunho” que foi produzida por mulheres indígenas latino-americanas que foram comentadas acima, a partir dos modelos de narrativa testemunhal de Domitilia Barros, Jesusa Palancares e Rigoberta Menchù, mulheres cujos testemunhos a pesquisadora considera da seguinte forma:

Domitilia, Jesusa e Rigoberta, mulheres que lutaram em movimentos de libertação de seus países, de seus grupos de pertença, suas etnias para um reconhecimento e legitimação de seus costumes, suas formas de organizações de mundo, suas crenças, seus deuses, seus rituais, seus valores etc. Por serem mulheres e consideradas como subalternas da linguagem, curiosamente a arma que utilizaram para não apenas denunciarem, mas transformarem práticas ideológicas dominantes foi a palavra. Palavra testemunhal porque vivida, experienciada, renovada em sua soberania pois reconstrutora de outros fatos tanto históricos como políticos (Idem, p. 177).

Dessa forma, Magnabosco relaciona o texto de Carolina aos textos produzidos por outras mulheres em outras partes da América Latina, no gênero literário que essas mulheres escreveram (o testemunho). E não quaisquer mulheres: mulheres identificadas com coletividades, em contextos de conflitos étnicos, dos quais elas relatam terem participado de maneira engajada. Ou seja, a escrita de Carolina Maria de Jesus, para Magnabosco, traz característica tanto próprias da escritora quanto referentes à literatura testemunhal de mulheres que, assim como ela, viveram contextos de opressão. A forma que Carolina escreve, portanto, fala de uma escrita feminina que é feita na mesma medida em que desafia o lugar de subalternidade socialmente imposto.

Nesse sentido, a pesquisadora elenca uma série de características que, segundo ela, marcam o testemunho como um “gênero literário reconhecidamente latino-americano” (Idem, p. 177), entre as quais eu chamo a atenção para quatro itens apontados por Magnabosco:

3. O que importa *não é a mera veracidade objetiva dos fatos, mas o modo como se tece* uma outra visão da “história oficial”.
4. Testemunho amplia as fronteiras do gênero autobiográfico ao colocar em cena *uma voz subalterna que narra sob outras posições de enunciações diferentes das autobiografias dos homens exemplares*. As histórias de vida exemplares cumprem com a função reafirmativa de posturas e valores dominantes.
8. Testemunho é um texto híbrido que mescla gêneros (ficção, prosa, romance, realismo) e tem uma multiplicidade de propósitos (históricos, culturais, literários, de denúncia, antropológicos, psicológicos etc.).
15. Os testemunhos de Rigoberta e Jesusa não possuem tanto reconhecimento como literatura já que são enunciados por mulheres (discriminação de gênero), pobres (discriminação de classe), incultas (discriminação intelectual e linguística — falam em seus dialetos e não na linguagem oficial) e não são exemplos a serem seguidos em uma sociedade capitalista que preza as imagens de consumo (Magnabosco, 2021, grifos meus).

Nos dois primeiros itens (3 e 4), a narrativa testemunhal é caracterizada pela contestação, já que os testemunhos de mulheres latino-americanas das quais fala Magnabosco contestam tanto narrativas oficiais quanto a masculinidade que, segundo a pesquisadora, é marca da narrativa autobiográfica. Já no item 8 a pesquisadora fala das características formais da narrativa testemunhal, da mistura de diferentes formas de literatura que ela pode conter, e dos seus diversos objetivos. Por fim, no item 15, ela fala



do não reconhecimento dos testemunhos como sendo literatura por conta da origem social de quem testemunha, no caso mulheres pobres e iletradas.

Recordo que esses itens são parte da justificativa que a autora usa para falar do testemunho como uma literatura latino-americana. Destaquei esses itens porque eles apontam para o significado de literatura no qual Magnabosco insere Carolina Maria de Jesus. No item 3 a autora aponta para uma escrita na qual a forma é elemento primordial, não apenas o contar a verdade pela verdade. No item 4, contudo, não é a forma da escrita o paradigma principal, mas a subalternidade de quem escreve o texto, por se tratar de uma voz dissidente da masculinidade hegemônica na literatura autobiográfica. O item 8 volta a apontar para o aspecto estético da escrita testemunhal, ao caracterizá-la como “híbrida” por ser composta de uma mistura de “gêneros”, não se prendendo apenas a “prosa” e ao “realismo”, mas também passando pela “ficção” e o “romance”. Mas relativiza a importância desse aspecto ao colocar que os propósitos da narrativa testemunhal não são circunscritos à literatura, à forma literária, mas servem a muitos outros objetivos extraliterários.

Por fim, o item 15 é especialmente importante porque ele mostra o que a autora entende ser os motivos principais para que escritas autobiográficas como as de Carolina não sejam reconhecidas como literárias: o gênero e a classe, e nada em relação à forma como esses textos são escritos. Como discuti no capítulo 3, a escritora Rachel de Queiroz, ao falar de *Quarto de despejo*, diferenciou os diários escritos sem intenção literária dos que foram escritos com essa intenção, colocando o de Carolina no primeiro grupo. A intenção literária em Rachel de Queiroz está associada ao domínio das técnicas literárias canônicas pelo escritor ou escritora do diário. O reconhecimento literário, aqui, passa pelo domínio dessas técnicas. Para Magnabosco, contudo, não é por essa razão que testemunhos como os de Carolina, Domitília e Rigoberta não são reconhecidos como literários, não é por razões estéticas, mas por elas serem mulheres e pobres. Com isso, as regras que fizeram da literatura um jogo autorreferente com a linguagem se alteram no pensamento de Maria Madalena Magnabosco: não a maneira como um texto autobiográfico é escrito, mas a condição de subalternidade de quem o escreveu, a importância política da escuta dessa voz. E essa escuta, na argumentação da autora, passa pelo reconhecimento desses testemunhos como sendo literários.

Chamo a atenção para isso porque, nesse argumento, Magnabosco caminha no mesmo sentido das abordagens que a escrita de Carolina Maria de Jesus veio recebendo

ao longo dos anos 1990, discutidas nos itens anteriores neste capítulo. E também em sentido semelhante ao que Carolina foi tomada por Cuti na discussão sobre literatura negra brasileira e qualidade literária, também mencionada acima. O que é comum nessas leituras é que elas desafiam a ideia de autonomia da literatura e das artes em geral, e pensam essas questões a partir de questões da realidade concreta, num enfrentamento com ela. As discussões sobre literatura negra que vimos em Pereira (2022; 2023) e Silva (2011), assim como discussões sobre literatura estruturadas por perspectivas feministas, como vimos, por exemplo, em Castro-Klarén, Molloy e Sarlo (2018) e Tejada (1998) são partes importantes das críticas ao jogo literário canônico. E da consequente demanda pelo reconhecimento de escritas fora desse paradigma como literatura.

Sendo assim, muito embora Magnabosco menciona uma maneira de escrever como parte do que compõe o testemunho como texto literário, é o conteúdo do texto e as características ao mesmo tempo individuais e coletivas de quem os escreveu que a autora enfatiza em sua argumentação. Ao inscrever os diários de Carolina Maria de Jesus como narrativa testemunhal, Magnabosco define em grande medida o sentido da escrita de Carolina nesses textos: trata-se de uma escrita que se relaciona com o tempo histórico latino-americano e seu desdobramento na literatura produzida por mulheres dessa região, uma escrita que testemunha não só o cotidiano de uma mulher pobre e negra, mas a forma como ela se reinventa pela linguagem, desafia padrões sociais, apresenta um olhar subalterno sobre um período histórico brasileiro embebido no ufanismo da modernização:

Perante essa diferença de significados utilizo o significado da palavra em espanhol — *testimonio* — pelo próprio objeto de estudo — os diários de Carolina — e seus movimentos desconstrutores das categorizações de gênero, classe, raça, etnia presentes na história da modernização do Brasil. Carolina não é uma espectadora passiva do processo de desenvolvimento. Pelo contrário, seus diários ao relatarem o dia a dia na favela do Canindé estão denunciando e ao mesmo tempo reconstruindo, por outras posições de enunciações, uma história-memória pessoal, coletiva da favela, e nacional (Idem, p. 176).

Para a pesquisadora, Carolina denuncia e resiste em seus diários “a um processo de modernização econômica que esfacelou e emudeceu corpos, territórios físicos da cidade e esperanças de vida” (Idem, p. 189). Mas Magnabosco assinala o que a escrita de Carolina provoca não a partir de sua forma, mas de seu conteúdo:

Os diários de Carolina Maria de Jesus podem ser considerados testemunhos que borram as fronteiras da literariedade ao denunciarem uma outra experiência

do sujeito do feminino, a partir das vivências e posições de enunciações da autora, a qual buscou — *pelo conteúdo da narrativa e não por sua forma* — simbolizar o que escapou e continuava escapando aos olhares progressistas da modernização, ou seja, as fraturas expostas pela miséria ecológica, econômica, emocional e relacional, cruamente expostas na favela do Canindé (Idem, p. 197, grifos meus).

Muito embora Magnabosco considere o conteúdo da escrita de Carolina mais importante do que sua forma, como vimos, essa pesquisadora demonstra toda uma preocupação em classificar essa escrita a partir de critérios da literatura, tratando, por exemplo, o testemunho como gênero literário próprio de uma região (a América Latina) e com características formais próprias (marcada pela mistura de diversos outros gêneros literários).

Para Magnabosco, o testemunho de Carolina Maria de Jesus é importante principalmente por desconstruir as imagens sobre mulher que caracterizavam o período histórico que essa escritora viveu. A insubmissão do “sujeito feminino” de Carolina se traduz, para essa pesquisadora, numa escrita igualmente insubmissa, que rompe padrões linguísticos. Assim, a forma como Carolina escreve não diz de sua pouca escolaridade e de sua vida de dificuldades das mais diversas ordens, mas diz, sim, de uma escrita que, em si mesma, se opõe à estrutura masculinista vigente. Falar da escrita de Carolina é, portanto, falar de uma agência, na qual a trajetória biográfica de uma mulher se efetua na maneira como ela escreveu o que escreveu em seu testemunho. Por isso, mesmo que o tema da literatura não tenha sido o objetivo do estudo de Maria Madalena Magnabosco, é também a história de uma escritora que desafia o cânone literário que ela conta<sup>178</sup>.

## 5.7. Uma literatura acidentalmente inovadora

Germana Henriques Pereira de Sousa defendeu sua tese sobre a literatura de Carolina em 2004, na Universidade de Brasília, na área de Teoria Literária. Com o título *Carolina Maria de Jesus: O Estranho Diário da Escritora Vira-Lata*, a pesquisadora apresenta um estudo sobre a forma literária em Carolina, tentando justificar uma literatura singular produzida por uma escritora cuja trajetória precisa ser entendida para que se

---

<sup>178</sup> Vale recordar que a ideia de que Carolina Maria de Jesus faz parte de uma tradição de escritoras latino-americanas já foi esboçada, como vimos acima, em Castro-Klarén, Molloy e Sarlo (1991). Duas dessas pesquisadoras (Silvia Molloy e Beatriz Sarlo) fazem parte dos referenciais bibliográficos de Magnabosco (2021).

compreenda a literatura por ela produzida. Nesse ponto, ela continua pelas trilhas que outras pesquisas tinham deixado até ali: Levine, Meihy, Perpétua e todos os demais jamais falaram da escrita de Carolina sem antes recontar a trajetória pessoal da escritora e relacioná-la à história do Brasil, contando a maneira como ela desenvolveu sua relação com a escrita e a sua concepção de literatura nesse processo.

É nesse mesmo enquadramento que a tese de Sousa (2004) se propõe basicamente a mostrar o que tem de literário nos diários de Carolina Maria de Jesus, e posicionar essa escritora na tradição literária brasileira a partir da noção de “sistema literário”, de Antônio Candido, e da noção de “polissistema literário”, do teórico da literatura Itamar Even-Zohar. O primeiro, como vimos, pensa a tradição literária brasileira entendendo-a como sendo periférica em relação à produção literária europeia, periférica não só porque os escritores brasileiros dos séculos XVIII e XIX tinham a literatura europeia como modelo, mas também no sentido de ser uma literatura de qualidade inferior. O que Candido chama de sistema literário brasileiro é fundamentalmente a relação que começou a se estabelecer entre escritores e público leitor a partir do Arcadismo no Brasil, sempre partindo da referência à literatura que foi produzida e que se produzia à época em países como Portugal e, principalmente, França (Candido, 2017). O segundo, tal qual ele é citado na tese de Sousa, critica a ideia de sistema literário no singular, entendendo que todo sistema literário é heterogêneo, contendo vários sistemas em si:

Rara vez es, por tanto, un monosistema, sino que se trata necesariamente de un polisistema: un sistema múltiple, un sistema de vários sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes (Zohar apud Sousa, 2004).

A partir disso, ainda comentando as ideias desse teórico, a autora fala dos vários centros e periferias que existem nesse polissistema literário, e que por isso, se se quer estudar literatura, não se pode deixar de lado as literaturas produzidas fora do gosto padronizado no cânone pela “cultura dominante”:

Eis, portanto, aí definido, algo que esclarece definitivamente a questão do enfoque da obra de Carolina de Jesus. De fato, a teoria do polissistema, tal como descrita por Even-Zohar, nos faz ver que muito do que se falou ou escreveu sobre a obra de Carolina Maria de Jesus era realizado sob o ponto da cultura dominante, e portanto, do cânone. *Querer que a obra de Carolina seja o equivalente de obras*

*e modelos canônicos é ignorar o seu lugar de fala e sua própria obra, o que muitos fizeram, inclusive aqueles que supostamente buscavam legitimá-la (Sousa, 2004, p. 151, grifos meus).*

Ou seja, a solução que a pesquisadora dá para o enquadramento da literatura de De Jesus é posicioná-la na periferia da literatura brasileira, cujo centro é a tradição canônica, que permanece assim sendo, nessa tese, o modelo para a produção literária, mas não do tipo de literatura que Carolina produziu. Portanto, não é contra o cânone que Sousa (2004) posiciona Carolina, mas num lugar de inferioridade em relação a ele. Ao mesmo tempo, porém, a pesquisadora não coloca a literatura de Carolina como sendo de baixa qualidade literária, mas como uma literatura que precisa ser analisada em suas especificidades. E quais seriam elas? Uma das respostas que Sousa propõe a essa questão é a seguinte:

Ora, o interesse dos textos de Carolina está exatamente na relação que estes mantêm com o cânone, nas aproximações e distanciamentos com relação à norma gramatical e à norma do gênero literário e que estão imbricados na tessitura da narrativa do cotidiano da autora. De fato, a questão do valor estético da obra de Carolina sempre vem à tona, mesmo pelos críticos que visam o resgate e a legitimação da obra, como visto acima. Textos como os de Carolina, todavia, só podem ser estudados, dentro dessa tensão; não se pode nunca perder o horizonte do literário nesta análise (Idem, 2004, p. 81).

A tensão à qual essa pesquisadora se refere se constitui pela busca de Carolina Maria de Jesus por dominar a linguagem formal da língua portuguesa nas condições materiais de forte pobreza em que viveu boa parte de sua vida e escrever a partir dos modelos canônicos que ela teve acesso em vida, basicamente o romantismo de Casimiro de Abreu e Bernardo de Guimarães. O que Germana Henriques Pereira de Sousa coloca a partir disso é que Carolina, ao tentar imitar escritores de literatura brasileira do século XIX sem lograr fazê-lo adequadamente, acaba por criar o que é a particularidade de sua literatura:

Sem dispor de meios técnicos suficientes para realizá-lo integralmente, o que teria feito de sua obra uma obra menor, meramente pastiche, Carolina faz um anacronismo, *mas ao mesmo tempo funda algo inesperado na literatura brasileira*. A imitação pura e simples dos poetas do arcadismo-romantismo, em toda a obediência às regras métricas e lingüísticas da poesia convencional, não teria feito de Carolina um sucesso nacional e internacional, posto que há milhares de imitadores e perpetuadores do sistema literário arcaizado pela (sic) academias de letras do Brasil afora. A novidade Carolina está (...) *em atingir sem querer,*

*para além daquilo que imita, uma característica estética própria, original, que arrisca ameaçar o sistema (...). O caráter inusitado está no testemunho escrito em primeira pessoa, sem mediação, de uma pessoa saída das camadas subalternas e no uso de uma linguagem, que ela própria chama de “clássico”, veiculando uma visão de mundo ao mesmo tempo conservadora e problematizadora da forma social (Idem, p. 123, grifos meus).*

Observem que Sousa enfatiza a inovação trazida pela escrita de Carolina Maria de Jesus ao mesmo tempo em que coloca essa inovação como fruto de um acidente e não como resultado de um trabalho intencional de Carolina. Foi “sem querer” que Carolina produziu uma literatura inovadora, a partir das condições materiais precárias que marcaram sua vida. É o uso da linguagem literária por uma escritora subalterna que narra em primeira pessoa o que constitui, para Sousa, o “caráter inusitado” da escrita de Carolina. Posto que a pesquisadora parte da premissa de que a literatura de Carolina se posiciona na periferia do sistema literário brasileiro, o que em outros escritores e escritoras poderia ser chamado apenas de anacronismo ou imitação barata vira a característica de uma linguagem literária singular por sua “sintaxe fraturada”, presente tanto nos diários quanto nos poemas de Carolina:

Da imitação da linguagem literária romântica por meio do português “clássico”, da reprodução do discurso de outros personagens, seus parceiros de conversa, por meio da *sintaxe fraturada*, resultado de dois anos de escolarização, enfim, dessa mescla nasce uma linguagem literária própria à Carolina. Sua linguagem literária, o clássico, tem a ver com a sua visão do que é a literatura. A literatura só poderia ser diferente da linguagem corrente. Para ela, a literatura é algo de superior, tanto de uma classe superior, *a dos poetas fidalgos, de luvas brancas, o poeta de salão*, quanto de algo tão refinado que não pode ser maculado pela linguagem cotidiana. Esse caráter da literatura, Carolina defende-o no diário e o pratica com mais afinco na poesia (Idem, p. 145, grifos meus).

A noção de fratura ou rasura é colocada pela autora como uma marca distintiva da literatura de Carolina, cuja escrita é “fraturada” ou “rasurada” porque nela a oralidade e a formalidade da língua escrita se mesclam, compondo a especificidade estética de sua literatura:

Por meio da escrita autobiográfica, a oralidade penetra na obra de Carolina, e estabelece uma contradição com a escrita do “clássico”. A fratura da linguagem literária de Carolina nasce da contradição da presença da oralidade - polifonia do discurso citado, marcas da língua oral, tropeços na sintaxe - e “clássico”, isto é, a imitação da poesia árcade e romântica (Idem, p. 137).

Novamente, contudo, essa estética não foi bem uma escolha de Carolina, algo que ela elaborou conscientemente como sendo sua forma de fazer literatura, mas é, para Sousa, expressão e síntese das contradições sociais de sua época:

Assim, a tessitura narrativa de Carolina, que compreende também a linguagem que lhe serve de meio para representar a realidade na qual vive, *se é truncada e rasurada, é porque dá a ver as contradições que operam dentro da sociedade*. Assim, o fato de Carolina, como diz Marisa Lajolo (1996), estar na contramão do momento literário dos anos 60, quando a literatura buscava na cidade, na cultura de massa, meios para criar uma linguagem literária que respondesse àquele momento histórico, na verdade, *evidencia a exclusão social - que é também cultural, e se assim é, é também de gosto, uma vez que o padrão de gosto de Carolina não corresponde ao da época*. E se não corresponde é porque está fora dos circuitos da elite dominante (Idem, p. 158, grifos meus).

Ao buscar explicar a literatura de Carolina Maria de Jesus, isto é, em que consiste o literário presente nos textos dessa escritora, Germana Henriques Pereira de Sousa encontra essa literatura naquilo que Carolina não intencionou fazer: foi buscando imitar uma linguagem que não dominava e que, dada a sua trajetória, não poderia dominar, que. Segundo Sousa, Carolina alcançou a particularidade estética de seus textos escritos. Mesmo que Sousa em outros momentos se esforce por mostrar intencionalidade na escrita literária de Carolina<sup>179</sup>, ela não colocou a estética dessa escrita como fruto de uma deliberação, mas como um acidente.

Percebe-se também, a partir dos trechos da tese citados acima, que a ideia de “inusitado”, de “inesperado”, presente nas leituras sobre Carolina Maria de Jesus desde seu surgimento na cena literária brasileira, permanece sendo acionada por Sousa (2004), mas de maneira a fundamentar o que, para a pesquisadora, foi a novidade que Carolina teria trazido para a literatura brasileira. Mesmo que não tenha tido essa intenção, Carolina é lida e narrada por Sousa como uma escritora que apresentou uma maneira distinta de escrever literatura, até então não vista nas letras nacionais. Ao mesmo tempo em que ela posiciona Carolina na periferia do sistema literário brasileiro, ela também a posiciona como produtora de uma escrita relevante para todo esse sistema.

---

<sup>179</sup> “Há, de fato, na obra de Carolina de Jesus uma preocupação, uma intencionalidade de fazer literatura que é óbvia. Isso se concretiza na medida em que há a construção paulatina de uma identidade literária, uma autoria, enfim, que, embora contraditória e rasurada, pelo fato de não conhecer as regras que determinam a produção literária em um país semi-periférico, como o Brasil, tenta dominar os códigos da cidade letrada” (Sousa, 2004, p. 74 – 75).

Assim como Robert Levine, José Carlos Sebe Bom Meihy, Elzira Divina Perpétua e Maria Madalena Magnabosco fizeram antes dela, Germana Henriques Pereira de Sousa busca valorizar a escrita de Carolina Maria de Jesus tal qual ela a conseguiu fazer. E é essencialmente narrando o que pode ser classificado como literário<sup>180</sup> em seus textos e apontando a consciência que Carolina tinha de outros aspectos de sua escrita<sup>181</sup>, que a pesquisadora faz o esforço de defender a importância da escritora, definindo o que ela tem de singular:

Carolina recusa a posição de *desclasada* que não tem direito à voz para reafirmar-se como um falante da cidade letrada, que domina seus códigos a ponto de ser uma escritora. O que disso resulta é uma linguagem extremamente singular, rasurada, entremeada de vocábulos da norma culta e construída por meio de uma sintaxe mal articulada, como pudemos perceber nas citações acima relacionadas (Souza, 2004, p. 126, grifo em itálico da autora, grifo sublinhado meu).

Sua sintaxe “mal articulada” é efeito de sua recusa ao silêncio e também do “auto-flagelo” que Carolina Maria de Jesus se impôs na escrita de seus diários para ser lida por uma classe social à qual ela não pertencia:

Por outro lado, não pertencer à esfera social do leitor, forçou-a à apresentação de si mesma, à apresentação de sua escrita (“sei/não sei escrever, falo e escrevo o clássico”), e à uma preocupação estética (“leitor me desculpe, vou mudar a narrativa de meus dias”). É espelhada em seu outro de classe, o leitor, o editor Audálio, que Carolina procura dar uma forma a sua literatura. Por isso tem de ser analisada em conjunto (forma, linguagem e conteúdo, e não só correção lingüística). Carolina internaliza a cidade letrada, a língua do dominador para poder falar. *Não é preciso estar consciente desse auto-flagelo* (Idem, p. 134, grifos meus).

Mais importante, portanto, do que buscar intencionalidade e consciência na literatura de Carolina Maria de Jesus é, para Sousa, assim como para os pesquisadores que pensaram o “caso Carolina” antes dela, testemunhar uma escrita que se fez sob muito

---

<sup>180</sup> Por exemplo sobre como Carolina narra seu passado no Canindé em *Casa de Alvenaria*, Souza aponta o lirismo dessa narrativa como prova da literariedade de sua escrita: “A descrição do passado no Canindé é lírica. Não se trata do real passado que Carolina viveu e que está contado na primeira fase do diário, um tempo, como todos sabem, muito sofrido, e nada bucólico, e no qual igualmente era escravizada pela busca por comida. O bucolismo só pode ser, então, uma construção literária, um modo de contrastar passado e presente. O tema aí em questão é a impossibilidade de ser o poeta fidalgo representado por uma linguagem que quer se aproximar da fidalguia, da alta literatura. Carolina é pura contradição” (Idem, p. 109).

<sup>181</sup> “Carolina é tomada por uma grande ansiedade descritiva, uma ansiedade de transcrever, de fotografar pela escrita o mundo que a rodeia, o que demonstra a consciência que tinha de seu trabalho de registros dos fatos no diário” (Idem, p. 163).



esforço pessoal de uma escritora socialmente periférica e de educação formal insuficiente. Para os fins da discussão que tenho feito nesta tese, o que é importante apontar aqui é como a fortuna crítica de Carolina vai tomando forma, colocando-se o desafio de defender a literatura de uma escritora que não conhecia as regras do jogo literário, mas que, por sua história de superação, deve mesmo assim ser valorizada. A trajetória de Carolina Maria de Jesus, assim como seu contexto histórico, permanece em Sousa (2004) indissociáveis da forma que ela apresentou seus textos escritos: quem ela foi, a vida que teve e no contexto histórico que teve tanto justificam quanto singularizam sua literatura.

### **5.8. Outra regra para a literatura**

As três teses acima discutidas colocam, cada uma a partir de suas próprias preocupações, o imperativo do reconhecimento literário dos textos de Carolina Maria de Jesus, e fazem um considerável esforço em contar sua história como a história de uma escritora de literatura. Os três trabalhos são bastante tributários das discussões que Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy fizeram nos anos 1990, ao mesmo tempo em que buscaram aproximar de maneira mais consistente Carolina e seus textos da categorização como produção de literatura.

Encerrando a década de 90, a tese de Elzira Divina Perpétua se desenvolve principalmente a partir de um olhar que posiciona Audálio Dantas como uma personagem problemática na biografia de Carolina Maria de Jesus, no que se refere à sua produção escrita. Esse posicionamento já estava presente como sugestão na discussão de Levine e Meihy, sendo um fio solto a partir do qual Perpétua tece a sua própria tese e narrativa sobre Carolina, contando a história de uma escritora cuja literatura foi cerceada, contida pelo seu editor. Para os fins do meu próprio estudo, não importa que Perpétua tenha colocado essa questão mesmo sem contextualizar o que era e como se via literatura no Brasil dos anos 1960, e qual outra personagem desse período não enfatizaria a escrita realista de Carolina, e tentaria dar um destino diferente do anonimato que seus poemas tiveram até os anos 1990. O que me interessa é o fato de Perpétua, a partir de sua tese, ter

contado o caso de uma literatura impedida de ser publicada, construindo Carolina como escritora de literatura e a si mesma como alguém que revelou esse silenciamento<sup>182</sup>.

Maria Madalena Magnabosco, por sua vez, construiu sua tese numa perspectiva muito semelhante à abordagem que Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy e Beatriz Sarlo propuseram nos anos 1990, associando o feminino à noção de América Latina, mas também próxima à Carolina livre e insubmissa que Cristina Saez de Tejada e Eva Paulino Bueno discutiram, aquela sob a perspectiva do feminismo negro. Tal associação foi feita a partir da noção de testemunho como um gênero literário tipicamente feminino e latino-americano, não sendo reconhecido como literatura por questões de gênero e classe. Nesse enfoque, a importância dos escritos de De Jesus se liga de maneira intrínseca à condição de subalternidade que constituiu a vida dessa autora, e na contraposição que essa escrita faz ao padrão masculino predominante na literatura autobiográfica. Assim, a razão principal do reconhecimento dos textos de Carolina como literatura proposta pela autora se sustenta na dissonância da voz de Carolina, do que ela revela de diferente das narrativas hegemônicas na sociedade.

Por sua vez, Germana Henriques Pereira de Sousa, a partir da noção de polissistema literário, situa a escrita de Carolina Maria de Jesus fora do modelo canônico, mas dentro da noção de “sistema literário”. A autora enfatiza que, mesmo não dominando as regras do jogo literário, Carolina produziu literatura a partir das possibilidades que teve, não se devendo cobrar dela o domínio dessas regras, mas entender sua literatura nas condições sociais em que foi produzida. Nisso, Sousa classifica a escrita de Carolina como “fraturada”, pois nela a escrita da língua portuguesa formal perseguida pela escritora contrasta com os coloquialismos presentes em seus textos por influência da oralidade. Por conseguinte, ainda que sem intenção, a autora coloca que De Jesus produziu uma literatura própria, singular em sua forma, que deve ser compreendida e julgada a partir do “lugar de fala” que a escritora ocupou em vida.

E esse lugar, do meu ponto de vista, foi a base para as abordagens que essa escritora recebeu desde seu surgimento na cena literária brasileira. Como vimos no

---

<sup>182</sup> Aqui me refiro à colocação de Heinich (1996) sobre o trabalho do crítico que descobre um artista inovador, apontando para a relevância de sua arte ainda não notada pelos outros críticos, e construindo, nesse movimento, a sua própria reputação e prestígio no universo artístico. Não à toa, Elzira Divina Perpétua é referência importante para vários trabalhos acadêmicos sobre Carolina Maria de Jesus posteriores ao dela, incluindo Magnabosco (2021) e Sousa (2004), também Arruda (2015), Fernandez (2019), Miranda (2019), Valerio (2020), entre outros.

capítulo 3, *Quarto de despejo* foi recebido e valorado mormente pelas verdades que o livro revelou sobre a pobreza no Brasil e por ter sido escrito por uma pessoa que viveu as agruras narradas no diário. Ou seja, a valoração recebida pelo livro passou por quem Carolina foi e, decorrente disso, pela legitimidade do que ela escreveu. Levine e Meihy defenderam o reconhecimento dos livros de Carolina sobretudo a partir do esforço que ela fez em produzir literatura, e pelo desejo que ela tinha de ser reconhecida como poeta. Perspectivas feministas coetâneas desses autores, e parcialmente em diálogo com eles, propuseram a consideração da escrita de De Jesus como literatura pelo lugar de subalternidade que ela ocupou, como necessidade de escutar sua voz como uma entre outras vozes historicamente silenciadas, a partir das quais surgem outras versões da história. As primeiras teses produzidas no Brasil sobre Carolina Maria de Jesus caminharam nesse mesmo sentido.

Porém, se a pessoa de Carolina, quem ela foi, suas identificações de gênero, classe, raça são cruciais nas considerações mais recentes que a autora recebeu, diferente do que ocorreu nos anos 1960, esse também é um ponto de partida para questionar as regras do jogo literário tal qual ele foi inventado na segunda metade do século XIX. Aqui, não mais a preeminência da forma, mas do conteúdo e, principalmente, da pessoa que escreve, a dissidência de sua escrita e sua mensagem em relação ao poder, às narrativas oficiais, dentro e fora da tradição literária. A literatura que emerge daqui tem um caráter menos lúdico: é a forma como essa literatura encara questões concretas da realidade brasileira o que importa. E por aí começou-se a defender Carolina como escritora de literatura.

## Considerações finais

De junho a novembro de 2023 ocorreu no Museu de Arte do Rio a exposição *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*, cuja curadoria ficou sob a responsabilidade de Hélio Menezes e Raquel Barreto. Até então essa exposição, que havia sido inaugurada no Instituto Moreira Sales de São Paulo (IMS Paulista) em 2021, já havia passado pelo Parque Madureira, também no Rio de Janeiro, pelo Sesc Sorocaba e pelo Sesc Rio Preto, ambos no interior de São Paulo. A exposição foi documentada em livro organizado pelos curadores e editado pelo IMS.

O trabalho curatorial teve a preocupação de contar a trajetória de Carolina relacionando-a a acontecimentos históricos ocorridos no Brasil desde o século XIX, como a Revolta dos Malês (1835), a promulgação da Lei Eusébio de Queirós (1850), o nascimento de Maria Firmino dos Reis (1820). A história de De Jesus também é relacionada com acontecimentos históricos do Brasil dos séculos XX e XXI, como a Revolta da Chibata (1910), a aprovação da Lei Federal n.º 10.639, que tornou obrigatório o estudo de História da África e Cultura Afro-Brasileira, e a implementação do primeiro programa de ações afirmativas do país, que ocorreu na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), ambos ocorridos no ano de 2003.

A vida e os escritos de Carolina são contados aqui desde antes do nascimento da escritora, ocorrido em 1914, e depois de sua morte, em 1977. A história da escritora se confunde com a própria história do país desde a Independência. Seus textos são apresentados como partes de uma obra apagada da literatura brasileira. Sua personalidade é narrada pela exposição de maneira a engrandece-la como uma multiartista criativa, complexa, crítica e observadora dos acontecimentos do Brasil de seu tempo. Ao mesmo tempo, os curadores ponderam que essa imagem de Carolina foi, em grande medida, apagada de sua história, tal qual ocorreu com sua literatura, posto que a maior parte das imagens que circularam da escritora a mostravam cabisbaixa, associando-a à pobreza e à favela, ao passo que muitas outras fotografias suas a mostram como uma pessoa alegre e vaidosa, imagens que circularam pouco ou que estavam inéditas até serem mostradas e narradas pela exposição.

Esse trabalho traz também as produções de outros 72 artistas visuais brasileiros, colocados pelos curadores em diálogo com os manuscritos, fotografias, documentários e periódicos referentes a Carolina. O que é recorrente ao longo da exposição é a afirmação

dela como escritora de literatura, intérprete do Brasil e autora de uma obra, que incluía contos, romances, crônicas e poemas. Afirma-se, assim, a escritora como uma artista para além da favela e do relato da pobreza. Nas palavras dos próprios curadores:

Carolina foi uma escritora profícua, uma multiartista, que estabeleceu uma tradição estética e literária de alcance internacional, com reverberações no presente. Uma mulher negra que, apesar de todas as adversidades estruturais e materiais, foi protagonista da própria história. E, a partir dela, reescreveu a história de todo um país.

Esse tipo de afirmação foi feito em textos que acompanham os objetos e imagens mostradas na exposição. Em todos eles, fica muito claro que os curadores seguem a linha do que vem sendo discutido sobre a escrita de Carolina nas últimas décadas no Brasil, e que discuti ao longo desta tese, em especial nos capítulos 3, 4 e 5. Por exemplo, em um texto referente ao bestseller de De Jesus, lê-se o seguinte:

Quarto de despejo: diário de um país

*Quarto de despejo* baseia-se nos diários escritos por Carolina durante os anos de 1955 a 1960. A seleção dos originais para a publicação foi feita pelo jornalista Audálio Dantas, *que moldou a percepção sobre o livro, dando mais enfoque ao caráter testemunhal do que ao literário*. Isso ofuscou a dimensão lírica do livro e a análise que a escritora faz, por meio de aspectos triviais do cotidiano, da condição e da existência humanas.

Carolina relatava nos diários o seu árduo cotidiano de catadora de papéis e moradora da favela do Canindé. Descreveu a forma hostil como a favela e seus moradores eram vistos e tratados. Conciliava uma forte crítica às desigualdades econômicas e sociais do país com a conduta corrupta dos políticos e rejeitava o comportamento de seus vizinhos, a quem considerava, por vezes, “indisciplinados”.

Apesar de o texto manter as características próprias do gênero diário, em que a narradora elabora o que lhe é pessoal e o seu entorno, expressando desejos e opiniões, *o diário de Carolina apresenta especificidades que revolucionaram o gênero. A escritora incorpora uma voz autoral que é, simultaneamente, individual e coletiva. E posiciona no centro da literatura brasileira a autoria dos subalternizados*, trazendo de forma inaugural a perspectiva de uma mulher negra, com as intersecções entre raça, gênero, classe e território, e abrindo caminho para dezenas de outros autores que vieram a lhe suceder (grifos meus).

Tal qual observamos na recepção de Carolina nos anos 1960, aqui *Quarto de despejo* é “o diário de um país”, e não um livro sobre o cotidiano de uma mulher de uma favela de São Paulo. O 1º parágrafo ressoa sobretudo a tese de Perpétua (2000) ao afirmar Audálio Dantas e sua edição de *Quarto* como um trabalho que direciona a leitura do livro

mais para o seu “caráter testemunhal” e menos para o “literário”. De Jesus emerge aqui como uma escritora de uma literatura cerceada, abafada, contida pelo seu editor, tal qual Perpétua a desenhou em suas considerações.

A tese de Perpétua se faz ouvir também no último parágrafo do texto, que apresenta Carolina como uma escritora que inovou na escrita de diários. Mas também ouvimos aqui as leituras de Sousa (2004), Magnabosco (2021), Mott (1989), Tejada (1998), Castro-Klarén, Molloy e Sarlo (2018) ao abordar Carolina e sua escrita por questões que articulam gênero, raça, classe e território. E a menção aos manuscritos de *Quarto* e a afirmação de que a edição de Audálio se baseou nesses manuscritos, não sendo de todo fiel aos mesmos, ressoa o esforço que Levine e Meihy (1996, 2015) fizeram por visibilizar a escrita original de Carolina, presente em folhas de cadernos encontrados no lixo pela escritora, que assim escrevia à sua maneira, nas difíceis condições materiais em que vivia.

Observo também que desse texto, assim como de toda a exposição, narra-se uma Carolina escritora de uma literatura que não só se identifica com coletividades (o Brasil, a favela, as mulheres negras) como também apresenta uma forma singular, na qual se ouve uma “voz autoral” e esteticamente inovadora. Posto que a singularidade e a criatividade são valores da maior importância nas artes em geral a partir de fins do século XIX (Heinich, 1996; Zolberg, 2015) e, no caso brasileiro, a partir de meados do século XX (Reinheimer, 2009; 2023), Carolina aqui é afirmada como uma artista cuja escrita literária expressa autenticidade não por se tratar de uma escrita periférica sobre a periferia, mas, sim, por se tratar de uma escrita única. Como vimos, desde os anos 1980 a forma como De Jesus escrevia vem sendo destacada e classificada como singular por diversos autores e autoras. E, por sua vez, seus textos manuscritos vêm sendo classificados como originais e/ou inéditos, deles emergindo todo um conjunto de textos que passaram a ser lidos e tratados como uma obra a ser descoberta e compreendida. A exposição cristaliza essas abordagens articulando objetos, imagens, obras de arte e textos na narração de Carolina como uma escritora extraordinária e autora de uma obra importante para todo o Brasil.

Essa exposição ocorreu ao mesmo tempo em que novas edições de livros de Carolina têm sido lançadas no Brasil, com destaque para o projeto da Companhia das Letras, uma das maiores editoras do país, que visa publicar a obra completa da escritora a partir de seus manuscritos. O conselho editorial desse projeto é composto por Amanda

Crispim, Fernanda Miranda, Fernanda Felisberto e Raffaella Fernandez, todas pesquisadoras estudiosas de Carolina e produtoras de teses sobre ela. Esse conselho conta ainda com a coordenação de Conceição Evaristo e de Vera Eunice. Primeiro fruto desse projeto foi o lançamento em dois volumes de *Casa de alvenaria* em 2021, livro originalmente publicado em 1961 num único volume, editado também por Audálio Dantas. Em dezembro de 2023 ocorreu uma nova publicação desse projeto: o romance *O escravo*, que Carolina escreveu por volta dos anos 1960, sem, contudo, lograr publicá-lo.

Mas o reconhecimento de Carolina como escritora de literatura, muito embora esteja muito forte nos últimos anos, não é uma unanimidade nos meios literários. O embate ocorrido entre a poeta e atriz Elisa Lucinda e o professor e crítico literário Ivan Cavalcanti Proença na Academia Carioca de Letras ilustra esse fato. No dia 17/09/2017 ocorreu nessa instituição um evento em homenagem a Carolina Maria de Jesus. Na ocasião, o professor Ivan Proença teceu comentários elogiosos a *Quarto de despejo*, destacando, porém, que o livro não se tratava de uma obra literária, mas de um relato, um documento sobre a desigualdade social<sup>183</sup>.

A essa afirmação sobre o diário de Carolina, a poeta Elisa Lucinda reagiu de maneira veemente. Para Lucinda, o não reconhecimento da literatura de Carolina por parte de Proença não dizia da escrita daquela, mas do racismo manifesto do professor:

Aquilo, se não era uma piada de mau gosto, era o que era: uma trágica demonstração de racismo, sob o fenótipo de um argumento academista. Ele exigia dela, para ser literatura, um formalismo acadêmico do qual o sucesso de sua literatura pôde prescindir. Sua capacidade em produzir imagens sem as técnicas oficiais dos literatos é que faz a sua obra objeto de estudo de grandes pensadores<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Em resposta às críticas que Elisa Lucinda fez às suas considerações, Ivan Proença resumiu seu posicionamento sobre *Quarto* defendido no evento da seguinte forma: “Fiz, a convite, na Academia Carioca de Letras, palestra sobre o notável livro ‘Quarto de despejo’, de Carolina Maria. Exaltei o tempo todo a obra em sua importância sociocultural e política. E critiquei intelectuais paulistanos que, conforme prefácio do companheiro Audálio Dantas, arrasaram o livro por mal escrito. Lembrei e mostrei que o livro não é Literatura, não precisa ser, é importante documento diário, como disse, da miséria e desigualdade social, etc.”. <https://www.abi.org.br/ivan-proenca-quarto-de-despejo-retrata-a-miseria/>, acesso em 18/09/2024 às 00:43.

<sup>184</sup> Elisa Lucinda publicou um texto rememorando sua fala no referido evento dias depois em que ele ocorreu. Esse texto está disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2017/04/24/carolina-de-jesus-e-literatura-sim>, acesso em 18/09/2024 às 00:41.

Observem que em sua fala, Lucinda mobiliza os muitos estudos recentes que os textos de Carolina têm provocado para enfatizar sua literariedade, a legitimidade do reconhecimento dessa escrita como literária. É igualmente importante observar que o julgamento de Ivan Proença é comum nos meios literários, mesmo quando se trata da obra de escritores consagrados e amplamente reconhecidos. Como vimos, John Steinbeck, a despeito de ter sido laureado com o Prêmio Nobel de literatura, não era visto como literato por Otto Maria Carpeaux; e Dostoiévski era visto por Vladimir Nabokov como um escritor medíocre, apesar de o mesmo ser considerado genial por escritores como Italo Calvino<sup>185</sup>.

A classificação feita por Lucinda do julgamento de Proença como racismo significa para mim o confronto entre as duas linhas de compreensão da literatura no Brasil as quais discuti no capítulo 2 desta tese: uma que parte da produção escrita dos letrados do século XVIII, acompanhando as metamorfoses sobretudo estéticas pelas quais a literatura brasileira passou nessa tradição; e outra que pensa as práticas culturais de grupos marginalizados, traçando uma linha que remonta ao mesmo século XVIII, mas que não parte da elite letrada brasileira, e sim dos grupos periféricos e suas manifestações culturais populares, iletradas, dotadas de uma estética própria e, principalmente, de vozes que não foram ouvidas nas narrativas oficiais sobre o Brasil.

A primeira linha, representada nesta tese por Candido (2017), pensa a literatura como um jogo autônomo com a linguagem, onde o que define a qualidade literária é a forma como a escrita ocorre, e não tanto o que ela diz. Em contraposição, a segunda linha, representada aqui por Pereira (2022; 2023), pensa a literatura não pela preeminência estética e nem mesmo pela sua manifestação exclusivamente escrita, mas a partir do imperativo ético de enfrentamento das questões referentes às muitas desigualdades sociais que atravessaram e atravessam o Brasil enquanto nação. Nesta perspectiva, a autonomia da literatura e seu caráter lúdico são deslocadas para que as estéticas próprias de vozes historicamente subalternizadas e silenciadas emergjam como vozes literárias. A literatura aqui se define não pelo lúdico, mas pela crítica.

---

<sup>185</sup> No capítulo 8 de *Se um viajante numa noite de inverno...* o escritor homenageia Dostoiévski reproduzindo trechos do início de *Crime e Castigo* (1866), um dos mais famosos romances do autor russo. Ver Calvino, 1999, p. 182.



Não à toa Elisa Lucinda não legitima Carolina apenas pelos estudos que têm sido feitos sobre seus textos nas últimas décadas, mas também rememorando as condições sociais concretas nas quais essa produção escrita tomou forma:

Uma gênica, a despeito de alguns erros de concordância, as manobras de sua narrativa, as construções sociológicas do seu olhar que ela transforma com seu muito bem aproveitado restrito repertório de palavras, *a Literatura que essa mulher pobre brasileira nos deixou é imensurável, ela tinha o dom*. Conheço gente que terminou o ensino médio e ainda é incapaz de escrever um bilhete decente. *Uma mulher que tem que dar conta de várias bocas, que passa fome e escreve sobre isso, que cata papel nas ruas, no lixo, para vender depois de muito catar, quando começa a aparecer algum peso vendável, sem contar todo o serviço de casa, tudo por sua conta e risco, e que ainda encontra tempo para escrever sua miséria nos deixando cinquenta cadernos inéditos?! (Grifos meus)*

Em outras palavras, a literatura de Carolina deve ser reconhecida pelo que ela fez com os poucos recursos linguísticos que teve e com a vida difícil que levava. Pela criatividade com a qual ela escreveu nessas condições. Pelo “dom” da escrita literária que seus textos e sua trajetória pessoal comprovam. E pelas “construções sociológicas do seu olhar”, imensuravelmente valiosas porque vieram dessa “mulher pobre brasileira”. O valor estético de sua escrita não está na obediência às regras canônicas da literatura, mas no fato da forma escrita de Carolina ocorrer na maneira própria com a qual essa escritora trabalhava com a linguagem, uma forma que testemunha um Brasil que vem de baixo, silenciado, mas que precisa ser ouvido. Por isso Elisa Lucinda afirma que Carolina Maria de Jesus é literatura.

Nisso a definição de literatura como uma escrita autorreferente que busca uma manifestação superior da linguagem é desafiada. Como vimos no capítulo 1, essa ideia remonta à produção literária e crítica de escritores franceses do século XIX, notadamente Gustave Flaubert e Charles Baudelaire (Bourdieu, 1996). A literatura a partir daqui passou a ser, para uma parte dos escritores e escritoras, um jogo específico com as palavras, o que formou tradições literárias construídas por escritores e críticos, das quais emergem textos literários vistos como modelos, como exemplos de grandes obras literárias, de grandes jogadas feitas por grandes jogadores, uma linha que liga o que é considerado como o que de melhor foi escrito em literatura.

Esse tipo de “grande narrativa” foi criticado a partir da segunda metade do século XX, assim como ocorreu com os padrões de pensamento da modernidade, o que tem

causado embates e mudanças nas artes e nas ciências de maneira geral. Na literatura em particular, a delimitação do literário como uma escrita autônoma, cuja principal motivação é de ordem estética, vem sendo criticada por pesquisas e escritores que entendem que o fazer literário ocorre na fricção com a realidade extraliterária e suas questões políticas concretas. Não é que essas críticas rejeitem de todo a ideia de autonomia da literatura. O que é rejeitado é que essa autonomia seja o único critério de definição do literário. Em grande medida, essa crítica se sustenta na colocação da necessidade de visibilizar culturas, vidas e vozes que, na definição canônica de literatura, não seriam ouvidas, lidas, estudadas nas escolas e universidades e nem promovidas pelas mídias.

O que busquei fazer nesse estudo foi observar as discussões literárias brasileiras contemporâneas a partir das discussões em torno da escrita de Carolina Maria de Jesus e da busca por legitimar essa escrita como literária. E observar o que significa literatura para os agentes envolvidos nos embates em torno de sua definição. Percebi que a legitimação de Carolina como literata é parte de um processo mais amplo e muito complexo de redefinição das regras do jogo literário. E que nessa redefinição, a ideia de separação entre literatura e realidade, do princípio da “arte pela arte” passou a dividir o espaço do campo literário com uma concepção de literatura que não a pensa a partir de uma noção de autonomia.

Essas duas formas de entender literatura tem coexistido no campo literário brasileiro nas últimas décadas, desde pelo menos os anos 1980. Esse embate entre uma noção de literatura autônoma e uma outra que define literatura pelo engajamento com causas sociais não é exatamente novo. A própria formação da literatura (e das artes em geral) como campo autônomo no século XIX ocorreu contra a literatura para fins comerciais (a “arte burguesa”) e contra a literatura pautada por questões políticas (a “arte realista”), como mostrei na parte inicial deste estudo. Pode-se dizer, a partir disso, que esse embate constituiu o próprio campo literário, e o lugar do escritor que vive de sua própria escrita e do crítico que comenta a literatura produzida pelos escritores.

Mas no caso do campo literário brasileiro, a coexistência conflituosa entre essas duas vertentes da literatura tem significado uma disputa por tornar literaturas produzidas fora do jogo canônico, ou literaturas consideradas menores dentro desse jogo, em obras de referência. Embora Carolina Maria de Jesus não faça parte da lista de livros de literatura para os próximos vestibulares da FUVEST, *Quarto de despejo* é leitura

obrigatória para o exame de vestibular desse ano de 2024 da Universidade Federal do Paraná (UFPR). O mesmo livro fez parte das listas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2017. E junto com Carolina, escritoras brancas e negras tem marcado mais presença nessas listas nos últimos anos.

Impossível dizer quais serão os desdobramentos desse processo, se num futuro próximo as obras consideradas referências para a literatura brasileira de fato vão mudar, se as autorias e os livros discutidos nas salas de aula das escolas brasileiras serão, de fato, muito diferentes dos que conheci nos meus tempos de escola. Se a diversificação que se verifica no campo literário brasileiro atual não será passageira. Fato é que há um processo de diversificação em curso nesse campo, uma ampliação hermenêutica do sentido de literatura que passa a incluir autorias cuja literariedade se justifica pelos contextos de subalternização nos quais essas autorias ocorreram, independente de se o texto traz ou não inovações estéticas para uma tradição literária. E que a legitimação de Carolina Maria de Jesus como escritora de literatura é fruto das disputas ocorridas em torno desse termo nas últimas décadas, que mobilizam diversos agentes, notadamente dentro das universidades, resultando tanto na produção de teses e dissertações quanto manifestações públicas de protesto contra uma definição de literatura, como ilustra o exemplo da “Carta à FUVEST” discutida no capítulo 1.

Nessas disputas, definir a literatura de um ou outro modo é encarado como algo de suma importância. De um lado os que a definem como uma tradição que enfatiza as inovações estéticas das produções literárias ao longo do tempo, afirmando a literatura como um jogo autônomo com a linguagem. Do outro os que definem a literatura a partir de textualidades orais e/ou escritas produzidas por sujeitos subalternizados, que produzem arte a partir de suas condições concretas de existência e de suas próprias tradições. A referida lista da FUVEST caminha por este segundo sentido de literatura. Os protestos que ela gerou partem do primeiro. As disputas em torno desse termo têm implicações no mercado editorial, nos currículos acadêmicos e na própria forma de produzir literatura, de definir o que deve ser avaliado em um texto literário, o que se deve enfatizar nessa avaliação. Se é o caráter lúdico ou crítico da escrita literária.

A construção de Carolina Maria de Jesus como escritora de literatura ocorre a partir do momento em que começa a se reivindicar uma noção de literatura que se define pela crítica ou, nos termos de Pereira (2022), pelo seu caráter “crítico-maneirista” em

oposição ao “lúdico-barroco” representado pela tradição canônica. Enfatiza-se hoje a escrita de Carolina pelo lugar no qual ela foi produzida, por ser a manifestação da maneira de escrever de uma mulher pobre, negra e favelada, que faz uma narrativa contra hegemônica sobre o Brasil, ou sobre a América Latina, ou sobre questões de gênero, raça, classe etc. E nisso afirma-se uma literatura dotada de uma estética própria, uma literatura que não precisa ter sido construída numa tradição canônica para ser legítima. Uma literatura a ser divulgada, discutida e celebrada. Uma literatura que ocorre não como jogo, mas como crítica.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, me foi necessário entrar no universo da literatura não apenas como leitor, mas como observador e cientista social. As noções de “campo artístico” (Bourdieu, 1996) e de “mundos da arte” (Becker, 2010) foram de fundamental importância para essa observação na medida em que elas me ajudaram a entender literatura e arte em geral como coisas produzidas por pessoas em relações sociais. Pessoas que, entre outros lugares, ocupam a posição de escritores, críticos, editores e acadêmicos. As ideias de Bourdieu e Becker me ofereceram uma configuração sociológica que possibilitou que eu percebesse com mais clareza em que consiste o termo “literatura”, o que ele significa enquanto prática cultural. Literatura pode significar uma multiplicidade de coisas e são muitos os agentes que participam direta ou indiretamente da produção de um texto que é considerado literário. Por esses autores e também por Heinich (1996) e Zolberg (2015), o termo “literatura” foi perdendo o caráter vago que tinha para mim enquanto leitor de autores literários e foi dando lugar a uma noção sociológica mais sólida dos processos sociais pelos quais a literatura ganha vida.

A partir desses referenciais teóricos, se pode entender a literatura como um campo social específico, com valores e sentidos próprios, muitas vezes ininteligíveis para quem é “de fora” desse universo. Como apontado acima, esse universo é composto por vários agentes, pois até um livro chegar nas mãos de um possível leitor ou leitora, há toda uma extensa cadeia que envolve, por exemplo, produção e distribuição de materiais como papel e tinta, a atuação de gráficas, de editoras ou grupos editoriais, de *designers* gráficos, de livrarias, sebos e vendedores de livros. Mais recentemente tem se difundido o mercado de livros em formatos digitais, assim como a prática entre leitores não especialistas de compartilhar suas leituras em canais de redes sociais da *Internet* como o *Youtube*, o *Instagram* e o antigo *Twitter*. Críticos, acadêmicos, escritores e editoras, sobretudo estas últimas, frequentemente constroem seus próprios canais nessas redes sociais. Nessas

mesmas redes se podem encontrar filmagens de eventos culturais ou acadêmicos inteiros sobre literatura, como congressos, festivais, colóquios, entrevistas de críticos e escritores e aulas sobre literatura e autores e autoras específicas.

Dada essa amplitude, se pode falar sobre literatura pelos mais variados pontos de partida, perspectivas e recortes. Como o tema dessa pesquisa fala de uma disputa pelo termo literatura e, nessa disputa, da emergência do reconhecimento de uma escritora como literata, optei por focar meu olhar na produção crítica de especialistas em literatura, especialmente pesquisadores acadêmicos, escritores e críticos de literatura. Entendo que esses agentes são importantes na produção e difusão de critérios para avaliação de uma obra como sendo literária. Que as discussões que ocorrem entre eles constituem um movimento no qual as disputas em torno do termo literatura se expressam de maneira, a meu juízo, mais evidente. Por essas discussões, se pode perceber os significados que a literatura pode ganhar de acordo com as vertentes de análise a partir do qual um crítico, escritor ou pesquisador fala. Esses significados mudam também de acordo com posicionamentos ideológicos.

Por isso, muito embora eu tenha buscado entender o “mundo da arte” literária por diversos caminhos distintos, foi essencialmente lendo e analisando textos críticos de escritores, críticos de literatura e pesquisadores acadêmicos que escrevi sobre os conflitos e tensões que tem permeado os meios literários brasileiros nas últimas décadas. E sobre como Carolina Maria de Jesus e seus textos vêm ganhando novos significados a partir dos anos 1980 até culminar no atual contexto de celebração e busca pelo reconhecimento de sua obra como literatura. Em minha pesquisa, considereei esses agentes como ocupantes do lugar de “estetas” tal qual Becker (2010) o define, isto é, como especialistas dos mundos da arte responsáveis pela elaboração de critérios para a avaliação de obras de arte e para a classificação de alguma coisa como sendo (ou não) arte. Especialmente nas falas de Conceição Evaristo, as quais apresentei na Introdução, se observa uma crítica à noção canônica de literatura e a sinalização para uma outra noção de literatura, que compreende os textos de Carolina Maria de Jesus e de outras escritoras e escritores que, como ela, se construíram à margem do que se chama de tradição literária no Brasil. Suas falas apontam, sobretudo, para uma noção de literatura que reconheça textos de fora da tradição canônica como literários. Ou seja, são considerações que dão forma a uma outra maneira de entender e ler um texto como literatura. Nesse sentido, Evaristo atua aqui como esteta, assim como as pesquisadoras e pesquisadores que analisei nos capítulos 4 e 5.

Muito embora as pessoas podem consumir algo como arte e literatura independente dos juízos proferidos por especialistas, esses juízos me parecem fundamentais para que uma coisa seja reconhecida como arte e a pessoa que a criou como um artista. E para que essa pessoa goze das vantagens que advém do seu reconhecimento como artista, como bolsas e prêmios literários (Becker, 2010). No caso de Carolina Maria de Jesus, entendo que os estudos acadêmicos sobre seus textos foram cruciais para que ela deixasse de ser vista apenas como uma favelada que escreveu sobre a favela, tal qual ela foi vista nos anos 1960, para se tornar, sobretudo a partir dos anos 1990, uma escritora de uma literatura periférica, não canônica, que deve ser reconhecida e entendida a partir de seus próprios códigos. E para que os textos de Carolina fossem considerados componentes de uma obra criada por uma personalidade singular (Heinich, 1996).

O material que me serviu de base para a construção e escrita dessa tese foi, portanto, constituído basicamente por textos nos quais escritores, críticos e/ou pesquisadores expressam suas próprias ideias sobre literatura e se posicionam sobre questões referentes à estética e política a partir desse tema. Analisei artigos publicados em jornais, revistas especializadas em literatura, periódicos acadêmicos, antologias, dissertações de mestrado e teses de doutorado. A maior parte desses textos foram produzidos por escritores, ou críticos de literatura ou pesquisadores acadêmicos. Especialmente no capítulo 3, onde trato da recepção de Carolina e *Quarto de despejo* nos anos 1960, analisei também alguns textos de reportagens sobre a escritora e seu livro.

De certa maneira, apesar de ter feito incursões etnográficas muito pontuais entre pesquisadores e pesquisadoras da escrita de De Jesus, assumi uma postura de etnógrafo que estuda um campo composto por “nativos” no desenvolvimento desse estudo. Isto porque, em cada texto que li e analisei contendo comentários e enunciados de escritores, críticos e pesquisadores acadêmicos, procurei fazê-lo como um cientista social que está pesquisando uma área que não é a sua, ou seja, a área de Letras e literatura. Procurei tratar esses agentes no sentido de compreender os significados de seus enunciados, sobretudo no que se refere à noção de literatura, assim como os valores e ideologias manipuladas por esses agentes em suas considerações sobre esse tema, especialmente nas disputas por definir o que é ou não literatura, e quais textos e autorias devem ser reconhecidas ou não como literárias.

No entanto, ao invés de assumir uma postura etnográfica clássica de construir o “nativo” como o “Outro” do antropólogo (Fabian, 2013), busquei em minha pesquisa

menos pensar críticos, escritores ou pesquisadores de literatura como objetos *sobre* os quais eu desenvolvi um estudo, mas antes como agentes *com* os quais eu dialoguei em meu estudo. Por isso, muitos autores que eu discuti nesta pesquisa são também autores a partir dos quais eu teci as análises que compõem esta tese, isto é, as minhas próprias análises sobre o universo literário. Em outras palavras, minha pesquisa é menos um trabalho de ciências sociais *sobre* arte/literatura e mais um trabalho de ciências sociais *com* arte/literatura. Menos uma sociologia ou antropologia da arte e mais uma sociologia ou antropologia com a arte.

Sendo assim, o que tentei fazer neste trabalho foi sobretudo mostrar que o termo “literatura” e a classificação de um texto como literário é algo de suma importância para os agentes do campo literário aqui estudados, independente das vertentes da literatura às quais eles se filiam. Críticos, pesquisadores e escritores mobilizam muitos esforços no sentido de argumentar e defender uma determinada noção de arte e literatura. E esses esforços compõem discussões sobre estética, raça, classe, gênero, sexualidade, nação, colonialismo etc. Essas discussões são parte de um processo social mais amplo, que implica disputas por cátedras na academia, por mercado editorial, por prêmios literários, disputas que fogem do escopo de análise desta tese, mas que são delineadas em muito do material analisado neste estudo.

Para a composição do capítulo 3, pesquisei os periódicos disponíveis nos arquivos digitalizados do site *Hemeroteca Digital* da Fundação Biblioteca Nacional. A maior parte dos artigos, ensaios, dissertações e teses que li para fazer essa pesquisa estão disponíveis em plataformas digitais de programas de pós-graduação de universidades públicas ou revistas eletrônicas. O *Banco de Teses e Dissertações* da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) foi a plataforma que utilizei para conhecer dissertações e teses produzidas sobre a obra de Carolina Maria de Jesus e ter uma dimensão mais exata do crescimento de estudos sobre ela, notadamente na área de Letras, a partir dos anos 2010. Os dados presentes na plataforma da Capes foram cotejados com a fortuna crítica de Carolina presente em *Vida por escrito* (Barcellos, 2015), que se trata basicamente de um esforço por compilar tudo o que foi produzido sobre a escritora em periódicos e trabalhos acadêmicos no Brasil e no exterior, trabalho realizado pelo pesquisador Sergio Barcellos. Foi a partir da pesquisa de Barcellos (2015) que tomei conhecimento de grande parte das pesquisas e considerações sobre De Jesus produzidas fora do Brasil.

Parte menor, mas não menos importante, do material de análise desta tese eu encontrei em bibliotecas públicas, especialmente a biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) no Rio de Janeiro, a biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CFCH-UFRJ) e a Biblioteca Central do Gragoatá da Universidade Federal Fluminense (BCG-UFF). A tese de Elzira Divina Perpétua sobre Carolina Maria de Jesus discutida no capítulo 5 me foi cedida de forma digitalizada pela biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Por fim, acho importante mencionar que, desde o ano de 2021, leciono a disciplina de literatura no Pré-Vestibular Comunitário Machado de Assis, no Morro da Providência, no centro do Rio de Janeiro. Essa experiência, além de me possibilitar contribuir para a luta de um coletivo no qual milito desde 2018 em um contexto de carência de professor de literatura, me possibilitou também entrar no tema de minha pesquisa estudando para dar aulas de literatura, preparando alunos e alunas da região da Providência e arredores para o Exame Nacional de Ensino Médio (Enem) e para o vestibular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Estudar para ensinar literatura me ajudou e vem me ajudando a entender essa disciplina, seus valores, suas histórias, seus conceitos e as abordagens que ela vem recebendo na sala de aula a partir dos conteúdos cobrados em exames de vestibular no Brasil. Neste lugar, pude perceber os impactos que as discussões e disputas tratadas em minha tese tem tido na educação básica, especialmente nas autorias que são indicadas como referenciais literários para jovens vestibulandos brasileiros. Foi justamente por este fio que comecei, no capítulo 1, a discussão de minha pesquisa.



## Referências bibliográficas

- A Fuvest e a marginalidade das escritoras. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/a-fuvest-e-a-marginalidade-das-escritoras/>>. Acesso em: 27 mar. 2024.
- [Algo mais] “As cotas modificaram a história do ensino superior público no Brasil”. Disponível em: <<https://www.ufrpe.br/br/content/algo-mais-%E2%80%9C-cotas-modificaram-hist%C3%B3ria-do-ensino-superior-p%C3%ABlico-no-brasil%E2%80%9D>>. Acesso em: 17 set. 2024.
- ANDRÉ, M. C.; BUENO, E. P. (org.) **Latin American women writers: an encyclopedia**. Nova York: Routledge, 2008.
- ALENCAR, J. **Iracema**: Lenda do Ceará. Apresentação: Paulo Franchtetti; Notas e comentários: Leila Guenther. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. 320 p.
- ARAÚJO, N. **Teoria da Literatura e História da Crítica**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.
- ARRUDA, A. A. **Carolina Maria de Jesus**: projeto literário e edição crítica de um romance inédito. 2015. 257 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- AUGUSTA, N. F. B. et al. **Opúsculo humanitário**. Brasília, DF: Senado Federal, 2019.
- AVELAR, R. O livro da favelada. **Leitura**, Rio de Janeiro, ano XIX, n 39, set. 1960.
- BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência**. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BANDEIRA, M. A humildade verdade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXX, n. 279, 27-28 de nov de 1960.
- BARCELLOS, S. **Vida por escrito**. Guia do acervo do Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Bertolucci, 2015.
- BECKER, H. **Mundos da Arte**. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizontes, 2010.
- BELTRÃO, K. I.; NOVELLINO, M. S. **Alfabetização por raça e sexo no Brasil: evolução no período 1940-2000**. Rio de Janeiro: IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2002.
- BITTENCOURT, G. A LITERATURA COMPARADA NO BRASIL. **Organon**, v. 10, n. 24, 17 maio 2012.
- BLOGBVPS. **A literatura brasileira da perspectiva pós-colonial, um depoimento, por Silvano Santiago**. B V P S, 20 jun. 2023. Disponível em: <<https://blogbvps.com/2023/06/20/a-literatura-brasileira-da-perspectiva-pos-colonial-um-depoimento-por-silvano-santiago/>>. Acesso em: 30 maio. 2024
- BOLAÑO, Roberto. **Um narrador em sua intimidade**. Estrela Selvagem: Lucas de Sena Lima; Hugo Crema, 25 mar. 2001a. Disponível em: <https://estrelaselvagem.wordpress.com/2012/07/13/um-narrador-em-sua-intimidade/>. Acesso em: 25 abr. 2024.

- BOLAÑO, Roberto. **Sempre quis ser um escritor político**. Estrela Selvagem: Lucas de Sena; Hugo Crema, 26 dez. 2011b. Disponível em: <https://estrelaselvagem.wordpress.com/2012/05/04/sempre-quis-ser-um-escritor-politico/>. Acesso em: 25 abr. 2024.
- BOLAÑO, R. **2666**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOLAÑO, R. **A la intemperie**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Edotiral, 2019.
- BORGES, J. L. **Borges oral & Sete noites**. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. 2. ed. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BORGES, J. **Reencontro com Ruth Guimarães. Quatro cinco um**, 1 dez. 2023. Disponível em: <<https://quatrocincoum.com.br/colunas/perspectiva-amefricana/reencontro-com-ruth-guimaraes/>>. Acesso em: 7 jul. 2024
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUENO, E. P. Race, Gender, and the Politics os Reception of Latin American *Testimonios*. In: AMIREH, A.; MAJAJ, L. S. **Going Global: The Transnational Reception of Third World Women Writers**. New York: Routledge, 2012.
- CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Tradução: José Garcez Palha. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.
- CASTRO, E. M.; MACHADO, M. N. M. **Muito bem, Carolina!:** biografia de Carolina Maria de Jesus. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CASTRO-KLARÉN, S; MOLLOY, S.; SARLO, B. **Women's writing in Latin America:** na anthology. Nova York: Routledge, 2018.
- CALVINO, I. **Se um viajante numa noite de inverno**. 2. ed. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CALVINO, I. **Mundo escrito e mundo não escrito:** artigos, conferências e entrevistas. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos, 1750 – 1880. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017. 800 p.
- CAMPOS, P. M. A autora mais cara do ano. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 485, 5 30 ago 1961.
- CARNEIRO, G. Musas Negras do Brasil. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano XXXIV, n. 3, 28 de out 1961.

- CARPEAUX, O. M. Romance e Sociologia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LXIV, n. 21867, 18 de julho de 1964.
- CARVALHO, I. C. DE M.; STEIL, C. A. Percepção e ambiente: aportes para uma epistemologia ecológica. **REMEA - Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**, p. 59–79, 27 mar. 2013.
- CALÁBRIA, L. **Chico Science & Nação Zumbi: da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CLÁUDIO, J. Os De Baixo. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 141, n. 31, 6 de fevereiro de 1966.
- CLAVERIE, E. Procès, Affaire, Cause: Voltaire et l’innovation critique. **Politix**, n. 26, p. 76-85, 1994.
- CONDÉ, J. “Quarto de Despejo”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LX, n. 20684, 30 ago 1960.
- COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CORTÁZAR, J. **O jogo da amarelinha**. Tradução: Eric Nepomuceno. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- COSTA, S. A pesquisa sobre modernidade na América Latina. In: SELL, C. E.; MARTINS, C. B. (Coord.). **Teoria sociológica contemporânea: autores e perspectivas**. São Paulo: Annablume, 2017.
- COUTINHO, E. F. **Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina**  
<br>. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, n. 59, p. 113–132, 1 mar. 2010.
- CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DANTAS, A. Quarto de Despejo. **Revista Brasiliense**, São Paulo, ano VI, n. 31, set-out de 1960.
- DANTAS, A. **Tempo de reportagem**. São Paulo: Leya, 2012.
- DANTAS, A. Renascença provocou o encontro da bela mulata com a escritora favelada. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LX, n. 20749, 15 nov 1960.
- DIAS, A. M. **A escritora por trás do estereótipo**. 2019. 108 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019. 400 p.
- ELIAS, N. **O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes**. Tradução: Ruy Jungmann. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009

- FABIAN, J. **O Tempo e o Outro**: como a antropologia estabelece seu objeto. Tradução: Denis Jardim Duarte. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- FARIAS, T. **Carolina**: uma biografia. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FELINTO, M. **Folha de S.Paulo - Clichês nascidos na favela - 29/9/1996**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/29/mais!/28.html>>. Acesso em: 25 jul. 2024.
- FERNANDEZ, R. **A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus**. São Paulo: Aetia Editorial, 2019.
- FERRARO, A. R.; KREIDLOW, D. Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. **Educação & Realidade**, v. 29, n. 2, 1 dez. 2004.
- FERREIRA, A. Carolina Maria de Jesus vai ter sua obra perpetuada. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, p. D7, 6 de abril de 1996.
- FERREIRA, H. O livro de Carolina. **Leitura**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 47, maio de 1961.
- FESTA LITERÁRIA DAS PERIFERIAS. Disponível em: <http://www.flup.net.br/flup2019/agenda.html?emissor=FLUP%202019> acesso em: 22 de jan. 2020.
- FISCHER, Luís Augusto. Luís Augusto Fischer *In*: OTHERO, Gabriel de Ávila (coord.). **Ppg Letras Ufrgs – 50 Anos De Uma História: Relatos Pessoais**. Porto Alegre, RS: Noctua, 2022.
- FUVEST renova sua lista de leituras obrigatórias para o vestibular 2026 – 2029 – Fuvest, 26 mar. 2024. Disponível em: <<https://www.fuvest.br/fuvest-renova-sua-lista-de-leituras-obrigatorias-para-o-vestibular-2026-2029/>>. Acesso em: 12 jan. 2024
- FRANÇA, J. W. Sól Quadrado. **Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, ano V, n. 246, 20 de setembro de 1962.
- GOHN, M. G. **Teorias dos movimentos sociais**: paradigmas clássicos e contemporâneos. 11 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- GONÇALVES, M. A. Um mundo feito de papel: sofrimento e estetização da vida (os diários de Carolina Maria de Jesus). **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 21-47, jul./dez. 2014.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HAMSUM, K. Feminino vive numa favela de São Paulo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LX, n. 20660, 2 ago. 1960.
- HEINICH, N. **The glory of Van Gogh : an anthropology of admiration**. [s.l.] Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1996.
- HEINICH, N. Da visibilidade: excelência e singularidade em regime midiático (em versão condensada). *In*: REINHEIMER, P.; SANT'ANNA, S. P. (orgs.). **Manifestações artísticas e ciências sociais**: reflexões sobre arte e cultura material. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

- INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, v. 18, n. 37, p. 25–44, jun. 2012.
- INGOLD, T. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução: Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- INGOLD, T. **Linhas**: uma breve história. Tradução: Lucas Bernardes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.
- INTERNET MOVIE DATABASE. [https://m.imdb.com/?ref=mv\\_home](https://m.imdb.com/?ref=mv_home), acesso em 3 de out. de 2021.
- ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução: Johannes Kretschmer. 2 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JESUS, C. M. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2020.
- JOAS, H.; KNÖBL, W. **Teoria social**: vinte lições introdutórias. Tradução: Raquel Weiss. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- KOBA, R. **A lista da Fuvest**. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/a-lista-da-fuvest/>>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- LEAL, C. Informações da Edameris. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 136, n. 248, 28 de outubro de 1961.
- LEVINE, R. M. The cautionary tale of Carolina Maria de Jesus. **Latin American Research Review**, v. 29, n. 10, p. 55-83, 1994.
- LEVINE, R. M.; MEIHY, J.C.S.B. (org.) **Meu estranho diário/Carolina Maria de Jesus**. São Paulo: Xamã, 1996.
- LEVINE, R. M.; MEIHY, J.C.S.B. **Cinderela negra**: a saga de Carolina Maria de Jesus. 2 ed. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015.
- LOPES, G. V. Poesia Provençal - Alguns Textos. **Medievalista**, n. 2, 1 jan. 2006.
- LOPES, N. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- LUCA, T. R. A grande imprensa na primeira metade do século XX. In: MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. (orgs.). **História da imprensa no Brasil**. 2. ed., 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2012. p. 114-121.
- MACEDO, M. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: Kowarick, J.; FRÚGOLI JR., H. **Pluralidade urbana em São Paulo**: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos. 1º. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MAGNABOSCO, M. M. **A Palavra Testemunhal em Carolina Maria de Jesus**: reconstruindo imaginários femininos. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2021, edição Ebook, 216 p. Disponível em: <<https://pt.everand.com/book/509722142/A-Palavra-Testemunhal-em-Carolina-Maria-de-Jesus-reconstruindo-imaginarios-femininos>>. Acesso em: 25 jul. 2024.
- MEIHY, J. C. S. B. (org.) **Antologia pessoal/Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

- MEIHY, J. C. S. B. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. **Revista USP**, São Paulo, n 37, p. 82-91, março/maio de 1998.
- MEIRELES, C. **Romanceiro da Inconfidência**. 13 ed. São Paulo: Global, 2015.
- MIRANDA, F. R. Carolina Maria de Jesus e a literatura periférica contemporânea. **Darandina Revista Eletrônica**, v.3, nº.2, p. 1-12, dez. 2011a.
- MIRANDA, F. R. O campo literário afro-brasileiro e a recepção de Carolina Maria de Jesus. **Estação Literária**, Londrina, Vagão-volume 8 parte A, p. 15-24, dez. 2011b.
- MIRANDA, F. R. **Silêncios prescritos**: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859 – 2006). Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- MOISÉS, M. **A Literatura Brasileira**: o Simbolismo (1893 – 1902). 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973. 296 p.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. 536 p.
- MOTA, M. DE ANIBAL TORRES A ASCENSO FERREIRA. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 144, n. 115, 21 de maio de 1969.
- MOTT, M.L.B. **Escritoras negras resgatando a nossa história**. (Papéis Avulsos, 13). Rio de Janeiro: UFRJ-CIEC, 1989.
- NABOKOV, V. **Curso de literatura rusa**. Tradução: María Luisa Balseiro. Editor digital: Titivillus, 1981.
- NETO, S. A escritora negra já trocou a favela pelo asfalto. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 43917 de setembro de 1960.
- OLIVEIRA, Bruna Macedo de; TORRES, Mario René Rodríguez; BRUERA, Penélope Serafina Chaves. Desplazamientos de Carolina en Hispanoamérica: algunos apuntes a partir de las traducciones de Quarto de despejo al español. **Revista Belas Infiéis**, Brasília, v. 10, n. 1, p. 01-25, 2021.
- PAES, J. P. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, L. A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy. Tradução: José Paulo Paes. 1ª ed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.
- PASSAES, E. O livro proibido de Elza Soares: porque o juiz de menores apreendeu a autobiografia da famosa cantora? **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 584, 29 de junho de 1963.
- PÉCORA, A. A musa falida: a perda da centralidade do literário na cultura globalizada. **Biblos**, Coimbra (Portugal), n. 1, pp. 203-235, jul. 2015.
- PENTEADO, G. J. **Estética da vida no limite**: autenticidade, ponto de vista interno e valor literário em *Quarto de despejo* (diário de uma favelada). 2018. 356 p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- PEREIRA, E. A. **Poesia + (antologia 1985 – 2019)**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- PEREIRA, E. A. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau**: análise de uma estética de base afrodiáspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022.

- PEREIRA, E. A. **A saliva da fala**: notas sobre a poética banto-católica no Brasil. São Paulo: Fósforo, 2023.
- PERPÉTUA, E. D. **Traços de Carolina Maria de Jesus**: gênese, tradução e recepção de “Quarto de despejo”. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
- PERPÉTUA, E. D. Experiência estética e mídia impressa: o caso Carolina Maria de Jesus. **Anais do SILEL**, v. 3, n. 1, Uberlândia: EDUFU, 2013, p. 1-15
- PERPÉTUA, E. D. A proposta estética em Quarto de Despejo, de Carolina de Jesus. **Scripta (PUCMG)**, v. 18, p. 253-264, 2º sem. 2014.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PESSANHA, M. M. J. **O cotidiano e seu tecido histórico na literatura testemunho** (ênfase nas obras Quarto de despejo, de Carolina de Jesus e Léonora - L'histoire enfouie de la Gaudeloupe de Dany Bébel-Gisler). 2002. 282 p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.
- PESSOA, R. Um livro na berlinda: “Quarto de Despejo” ou o dialeto da miséria. **Leitura**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 39, setembro de 1960.
- PONTES JR., G. R. Os estudos culturais e a crítica literária no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 44, p. 17–36, dez. 2014.
- QUEIROZ, R. Carolina. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano XXXIII, n. 9, 10 dez 1960.
- QUINTERO, P.; FIGUEIRA, P.; ELIZALDE, E. P. C. Uma breve história dos estudos decoloniais. **MASP Afertall**, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso: 28 de mar. 2024.
- RAMA, A. **A cidade das letras**. Tradução: Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.
- REDAÇÃO. **Paulo Franchetti reprova artigo publicado na Folha em prol da lista da Fuvest: Falta consistência, argumentos levianos e arrogância**. Disponível em: <<https://www.viomundo.com.br/voce-escreve/paulo-franchetti-reprova-artigo-publicado-na-folha-em-prol-da-lista-da-fuvest-falta-consistencia-argumentos-levianos-e-arrogancia.html>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- REGO, N. P. Vamos ler Carolina: poeta do lixo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXX, n 234, 28 out. 1960.
- REINHEIMER, P. **Oly**: raça, classe e gênero na invenção de uma modernidade rústica. Rio de Janeiro: Telha, 2023.
- RIBEIRO, A. P. G. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 31, p. 147–160, 1 ago. 2003.
- ROCHA, A. D. **Racionais MC's**: sobrevivendo no inferno. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- RODRIGUES, A. M. Forma e Sentido nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.



- RODRIGUES, C. Escritora Carolina Maria de Jesus, hoje, numa tarde de autógrafos. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 136, n. 281, 13 de dezembro de 1960.
- RODRÍGUEZ, S. G. **Huesos en el desierto**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- SAER, J. J. **O conceito de ficção**. Tradução: Lucas Lazzaretti. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.
- SCHWARZ, R. (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- SCHWARZ, R. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, D. F. DA. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. **Revista Estudos Feministas**, v. 14, p. 61–83, abr. 2006.
- SILVA, F. F. **Escreviências na Diáspora: escritoras negras, produção editorial e suas escolhas afetivas, uma leitura de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Maya Angelou e Zora Neale Hurston**. 2011. 154 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- SILVA, M. A. M. **A Descoberta do Insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000)**. 2011. 448 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- SILVEIRA, J. **Na fogueira: memórias**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SODRÉ, N.W. **História da Imprensa no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967. 587 p.
- SOUSA, G. H. P. **Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata**. 2004. 262 p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília (DF), 2004.
- SOUZA, E. M. DE. A Teoria em Crise. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 4, n. 4, p. 19–30, 1998.
- TEJADA, C. S. “Yo también soy brasileña”: historia y sociedade en la obra de Carolina Maria de Jesús. **Confluencia**, v. 13, n. 2, p. 114-124, primavera de 1998.
- TINHORÃO, J. R. **Rei do Congo: a mentira histórica que virou folclore**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- VALERIO, A. C. **A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola**. 2020. 359 p. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.
- VENTURA, G. Um candango em Arraial do Cabo. **Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 265, 7 de fevereiro de 1963.
- Veto a livros de homens na Fuvest é burrismo institucional - 16/12/2023 - Antonio Prata** - **Folha**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/antonioprata/2023/12/contra-a-gravidade-patriarcal.shtml>>. Acesso em: 11 jan. 2024.



**Vida por Escrito - Carolina Maria de Jesus.** Disponível em: <https://www.vidaporescrito.com>. Acesso em: 17 set. 2024.

VILLAS-BÔAS. A “brasileira” Frankfurt. Tema da Feira Internacional do Livro, Brasil é destaque na imprensa, librerias e debates. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano CIV, n. 179, 4 de outubro de 1994.

WHITE, E. **Rimbaud**: a vida dupla de um rebelde. Tradução: Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZOLBERG, V. L. Outsider art: from the margins to the center? **Sociologia & Antropologia**, v. 5, n. 2, p. 501-514, Rio de Janeiro, ago. 2015.

#### Filmes

**Roberto Bolaño**: El ultimo maldito. Direção de José Luis López-Linares. Madrid: RTVE & ZEBRA, 2017. Disponível em: <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-roberto-bolano-ultimo-maldito/3861185/>, acesso em 21/04/2024 às 15:01.